ADOLFO PADOVAN

L'UOMO DI GENIO COME POETA

SGUARDO GENERALE

IL POETA PITTORE · IL POETA SCULTORE

IL POETA MUSICISTA

CONCLUSIONE

SECONDA EDIZIONE

ULRICO HOEPLI

EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

1904

L'UOMO DI GENIO
COME POETA

ADOLFO PADOVAN

L'UOMO DI GENIO
COME POETA

SGUARDO GENERALE

IL POETA PITTORE — IL POETA SCULTORE

IL POETA MUSICISTA

CONCLUSIONE

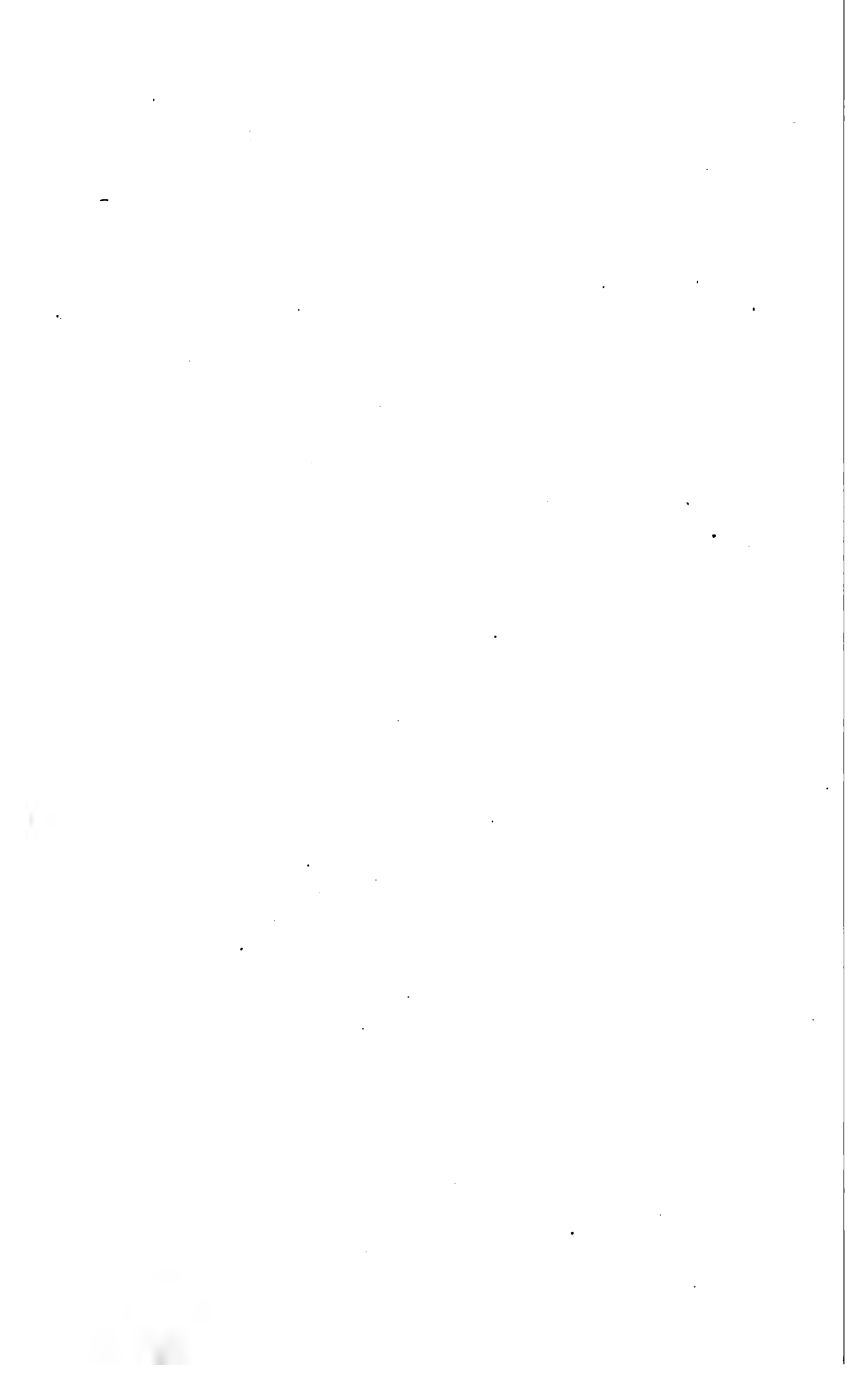
Seconda Edizione

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1904

FN

A

LUCIA PADOVAN

Ho scritto questo libro con la serena tranquillità di chi medita solo e in silenzio perchè, nel campo degli studî, io sono restio e selvaggio, sono anzi un solivago ostinato.

Il mio illustre Editore, che le mie opere stampa e diffonde, spontaneamente offrendomi le sue vaste officine, il suo nome notissimo e la sua fervida operosità editoriale, mi permette di esser libero d'ogni divisa di scuola e di metodo, vale a dire autonomo e indipendente.

Per questo fatto la mia opera ha il pregio della sincerità. Sarà malfatta o inesperta, rozza o disadorna, ma io mi riconosco in lei come in uno specchio.

Non mi scuso di aver studiato cinque poeti soltanto perchè il mio libro non è di bella letteratura, ma di ricerca e di analisi sull'indole del genio; ho dunque scelto alcuni autori fra quelli a me più noti. E sono: Dante e Carducci fra i poeti scultori, Petrarca e Pascoli fra i poeti pittori e il Metastasio fra i poeti musicisti per poter studiare genii ed ingegni e comparare delle opere che distano di secoli. Di molti altri ho taciuto apposta per non affastellare di tutto un po'.

Quanto ai contemporanei, del D'Annunzio — plastico e raffinato sensualista — del Marradi — paesista sensitivo e sentimentale — del Rapisardi — battagliero irruente ed esuberante — del Graf — austero e fosco artista solitario — del Pastonchi — rinato cantore delle glorie italiche — del Mazzoni — esperto artefice di classiche eleganze — del Fogazzaro — poeta castigato, semplice e piano — del Panzacchi — musico fecondo e passionale — per nominarne alcuni, ho omesso delle citazioni bellissime per non sembrare una pieride vagante che sugge ogni corolla per golosaggine, mentre volevo essere l'ape operaia che converte il polline e il néttare in miele.

Ancora: per tutto, nelle pagine delle antologie come nelle pregevoli monografie degli eruditi, si parla sovente di versi scultorei, pittorici e musicali; nessuno però — ch'io sappia — ha compiuto uno studio organico sul poeta come scultore, pittore e musicista.

Il mio libro, dunque, ha connaturati i pregi e i difetti di ogni novità; voglia il lettore apprezzare gli uni e, sopratutto, compatire gli altri a norma del bisogno, considerando che ogni opera umana è, come l'uomo, imperfetta e peritura.

Milano, febbraio 1904.

A. P.

SGUARDO GENERALE

La poesia nacque il giorno in cui l'uomo manifestò un pensiero con una imagine. Essa è dunque antichissima e i più vetusti documenti poetici a noi pervenuti, non sono che i vestigi di un'arte già adulta, quantunque ingenua e primitiva ancora come la bella e vasta raccolta di inni cantati dagli avi e raggruppati nel Rig-Veda.

Pensasti mai, lettore, agli antichissimi Aria della Battriana che migravano dagli altipiani dell'India verso l'Europa spingendo innanzi i loro armenti e i loro greggi, col pungolo nella mano e l'inno vedico sulle labbra? Son essi i nostri progenitori, i padri celti pelasgi germani e slavi; essi sempre che, nel loro cammino di conquista, abbandonarono lungo la via percorsa la modesta colonia prolifica e laboriosa, come il fiume abbandona sugli argini i detriti del proprio letto.

Con gli anni, coi secoli, modificandosi e trasformandosi, dominante o soggiogata, la piccola colonia s'espandeva, moltiplicava, diventava autonoma e, a norma del clima e della regione adottiva, foggiava gli usi e i costumi, arricchiva la propria lingua di vocaboli man mano che un nuovo strumento o un nuovo fenomeno si doveva battezzare, man mano che una scoperta naturale o un fatto storico si avverava e così, a poco a poco, come la sabbia del mare seppellisce le valve dei molluschi defunti, la colonia ariana seppelliva il proprio passato con le novità del presente e fondava sulle morte spoglie l'edificio delle future nazioni.

Varietà di clima e di suolo, di flora e di fauna, davano ambienti diversi e quindi diversi furono i costumi e gli usi che le colonie adottarono; varie in seguito le civiltà e le manifestazioni artistiche successive. Storia di secoli è questa, genesi di nazioni, ma come oggi il geologo perforando il suolo ha esumato le antiche conchiglie sepolte, così lo storico, risalendo alle più antiche fonti del sapere, rievocò gli usi e i costumi, i riti e gli inni dei pastori ariani, esumò insomma i quattro libri dei Veda.

Opera vetusta e magnifica, testimonianza di una poesia ingenua ma forte, rozza ancora ma ricca di stupende intonazioni liriche.

Gli antichissimi Aria, all'aurora al mezzogiorno e alla sera, innalzavano le loro pire e invocavano dalle divinità protezione o consiglio. Erano padri di famiglia e sacerdoti a un tempo che proferivano, in voce di poesia, le loro preghiere e le loro imprecazioni. E quando fra di essi sorgeva l'inspirato, l'uomo fantasioso e geniale che più addentro investigava i misteri della vita e della morte, che era sensibile alle meraviglie della terra e del cielo, la preghiera s'annobiliva, diventava un inno, e allora l'imagine infiorava il pensiero e il ritmo aderiva al verso.

Ecco qui, sul mio tavolo, nella traduzione francese del Langlois (1) il Rig-Veda, il più sincero di tutti i poemi, la più antica raccolta di inni, composta in parecchi secoli e che risale all'epoca in cui furono costruite le piramidi d'Egitto, vale a dire più di quattromila anni or sono. Che libro meraviglioso! Quanta poesia addensata nelle pagine di questo volume! Nessuna lettura è più dilettevole di questa all'ombra dei castagni, in mezzo ai monti coperti di eriche e di ginestre. Sfogliamo insieme, lettore, il libro vetusto e godiamoci dunque alcune belle imagini che ho

(1) Paris, Maisonneuve et Cie., 1872.

segnato nei margini; solo allora saprai di quanta sostanziale freschezza s'avvivi l'inno vedico e riconoscerai stupefatto la recondita venustà di una poesia creata quaranta secoli or sono. Questo tuffo in un remoto passato è necessario refrigerio per chi si accinge a studiare l'uomo di genio come poeta; è una preparazione degna, prima di affrontare con l'arme della critica serrata nel pugno, il poeta scultore, il poeta pittore e il poeta musicista singolarmente.

❦

Agni, dio del fuoco; Indra, dio dell'etere; Roudra, dio del vento e l'Aurora, nunzia del giorno: ecco le divinità celebrate con maggior entusiasmo dagli antichi poeti indiani. Per esse il *soma* prelibato, per esse ancora la strofe imaginosa, la preghiera che si solleva all'altezza dell'inno.

Il dio del fuoco, Agni, mastro d'ogni cerimonia, figlio del sole, conforto delle notti insonni, inflamma gli antichi poeti ed inspira ad essi la strofe viva e sostanziale che incarna l'idea.

Parasara lo imagina « *circonfuso d'uno splendore incomparabile, che compie senza perplessità*

la sua opera santa ed è nel focolare come la sposa fedele: abbellisce tutto » (p. 83). « *Tu ti circondi degli altri esseri come la ruota dei suoi raggi* » soggiunge Dirghatamas (p. 134). Agastya ancora « *Agni, fiammeggiando sulla sua pira, abbraccia la sua preda, come le acque abbracciano un'isola* » (p. 153). E Somahouti incalza: « *Sul frascame egli agita le sue fiamme come il cavallo bardato agita la sua criniera* » (p. 168). « *Infierendo sul ciocco che divora, egli brilla, corre come l'acqua, rintrona come un carro. Egli segna, bruciando, un nero sentiero e seduce come il cielo ridente di tra le nuvole* » (p. 168).

E Gaya soggiunge: « *Con gran pena si potrebbe afferrarti, o Agni, tu guizzi come un giovane serpente. Il legno consuma sotto le tue lingue infuocate come la piota sotto il dente del bestiame* » (p. 269). E un altro profeta, Soutambhara, orgoglioso come un moderno egoarca, saluta il dio del fuoco così: « *I nostri inni sono per te ciò che i grandi fiumi sono per il mare; essi aumentano la tua forza e la tua grandezza* » (p. 270). E Parasara impersona la terribile divinità operante con una imagine stupenda, là dove dice che Indra « *Eccitato dal vento, s'avventa sulla foresta e strappa la capellatura della terra* » (p. 83). « *Vieni,* grida a Indra Gotama, *che la tua forza ti riempia come il sole riempie il cielo de' suoi raggi* » (pag. 91).

Pragatha invece ci ricorda che « *i devoti servitori s'affrettano verso le libazioni come le mosche verso il miele* » (p. 362). E Pryamedha affettuosamente apostrofa: « *Vieni coll'abbondanza. Non essere in collera con noi. Dio grande, sii sollecito come il marito d'una giovane sposa* » (p. 397). Indra, il dio dell'etere, ha pure inspirato gli antichi poeti. Gritsamada gli rivolge queste parole: « *Le nostre offerte sono abbondanti e vengono a te per accrescere la tua grandezza come le onde verso l'Oceano* » (p. 170).

Altrove, nell'inno di Paroustchhepa, si legge: « *Nelle alte sfere, o Indra, tu giganteggi coi canti dei tuoi fedeli come il cielo coi fuochi del sole* » (p. 128). E Viswamitra soggiunge: « *Come il cratere di un vulcano il nostro desiderio si espande; riempilo tu che sei il maestro dei beni* » (p. 208), e lo stesso poeta, acceso dall'impeto lirico, risaluta il dio terribile con le belle parole: « *Come una madre abbraccia i suoi figli, tu abbracci e cielo e terra che si distendono nell'immensità* » (p. 215). « *Come l'uncino percuote l'albero per farne cascare il frutto maturo scrolla, o Indra, su di noi i tuoi tesori per colmare i nostri voti* » (p. 218). « *Come l'acqua riempie il mare profondo così tu colmi i voti de' tuoi sacrificatori* » (p. 218) e un altro poeta, geniale anch'esso, aggiunge: « *Re, che il mondo invoca, possiamo noi conoscere la felicità lusingandoti coi*

nostri inni come lo scudiere lusinga i suoi cavalli con la voce! » (p. 280). « *Come le acque,* dice Sounohotra, *fanno la felicità dell'uomo smarrito nel deserto, le invocazioni e i sacrifizi nostri son la tua gioia, o Indra.* » (p. 325) e Bharadwadja, poeta filosofo, non inneggia al dio, ma esclama sconfortato: « *possiamo noi attraversare i mali della vita come s'attraversa un fiume in un battello* » (p. 344).

Sounahsepa invece, con anima di poeta e d'osservatore insieme, ammonisce: « *Terribile Indra, che gli altri iddii efficacemente sollecitati da te e come te sensibili alle nostre lodi, siano per noi come l'asse che sostiene e fa girare le ruote del carro.* » (p. 58).

L'Aurora poi, che fu per molti secoli trepidamente attesa durante le lunghe notti insidiose, raccolse anch'essa gli inni più belli, le imagini più leggiadre: « *Senza mai urtarsi, senza accostarsi, irrorate di dolce rugiada, la Notte e l'Aurora, sono unite di pensiero e divise di colore* ». « *Il mondo era immerso nel sonno: tu annunzi che è venuto il tempo di camminare, di godere la vita, di pensare al sacrifizio, d'aumentare la propria fortuna. L'oscurità regnava. — L'Aurora rischiara di lontano l'orizzonte e saluta tutti gli esseri. Vieni a rianimare tutto ciò che vive, Aurora, vieni a vivificare tutto ciò che è morto.* » (p. 111). Così il poeta Coutsa

nel suo inno magnifico che potrebbe oggi ancora essere argomento di poesia per un poeta contemporaneo. L'ultima frase poi, nella sua nuda verginità, espone un assioma scientifico: « *Vieni a rianimare tutto ciò che vive, Aurora, vieni a vivificare ciò che è morto.* »

E Cakchivan saluta la Dea con un'imagine bellissima: « *L'Aurora, riccamente vestita, è simile alla sposa amorosa che discopre sorridendo agli occhi del marito i tesori della sua beltà.* » (p. 122-23). Ricordi, lettore, l'ode barbara carducciana alla Dea rugiadosa?

> Come giovine donna che va da i lavacri a lo sposo
> Riflettendo ne gli occhi il desïato amore,
> tu sorridendo lasci caderti i veli leggiadri
> e le virginee forme scuopri serena a i cieli.

Non forse è questa la bella imagine di Cakchivan rammodernata dal Carducci?

Un altro poeta, Satyasravas, dinanzi allo spettacolo dell'Aurora, sogna anch'esso le virginee forme « *Ella sembra,* dice, *che si levi e si scuopra come la fanciulla che esce dal bagno.* » (p. 303). E Vasichtha soggiunge con fervoroso entusiasmo: « *Figlia del cielo, amante del mondo, essa apre gli occhi per la felicità dei popoli.* » (p. 382). Bellissima e profondamente sentita è pure l'invocazione di Courma ai Viswadevas (p. 183): « *O Iddii, lungi da me le catene e i*

mali! Non fate di me ciò che il cacciatore fa d'un uccello ch'egli abbandona nelle mani di un fanciullo! »

E Sounahsepa rivolge a Varouna le dolcissime parole: « *Verso te, come l'uccello al suo nido, volano i miei pensieri per invocare una prospera vita.* » (p. 55).

« *Egli mi ha accettato per moglie,* esclama Cakchivan in un suo rendimento di grazie, *ed io l'ho caro come lo scudiere la frusta che impugna* » (p. 124). In un altro inno, dedicato a Roudra dio del vento, Gritsamada esclama: « *come l'uomo bruciato dal sole si rifugia all'ombra, similmente io vengo, forte della mia innocenza, a ripararmi sotto la tua protezione* » (p. 185). E un poeta filosofo rivolge ai Viswadevas la profonda sentenza « *Il savio è fatto per dirigere gli altri lungo la via dov'egli cammina per il primo* » (p. 287).

Come vedi, lettore, la poesia dei Veda è già adulta, ricca di gemme preziose e ancor piena di calda vita dopo quaranta secoli di storia. Ma che cammino da allora ad oggi; quante civiltà nate e sepolte, quante vittorie e quante sconfitte celebrarono o deplorarono i poeti venienti!

Da Valmiki a Carducci, da Omero a Rostand, la poesia di tutti i tempi e di tutti i popoli si evolse gradualmente e il poeta fu

sempre necessario a celebrare ogni gesta eroica, ogni bellezza naturale, ogni scoperta famosa. E quando un poeta di genio esaltò un eroe, l'eroe divenne anch'esso immortale.

❦

Siccome la storia della poesia è la storia del mondo io ti invito lettore a una fuggevole e rapidissima corsa attraverso i secoli perchè tu possa poi orientarti ed apprezzare i raffronti e le comparazioni che sorgeranno frequenti quando ci metteremo a studiare alcuni poeti singolarmente.

Circa tre mila anni or sono, nel tempo in cui s'espandeva in China la religione di Fo e regnava Salomone sul popolo d'Israele, un poeta ignoto ma geniale, compose il « *Cantico dei Cantici* » il più bel libro della Sacra Scrittura; contemporaneo, forse, o di poco posteriore, il greco Omero recitava i divini episodi de' suoi poemi, pellegrinando per le ágore dell'antica Grecia.

Si fonda Roma: Numa Pompilio crea la prima comunità di arti e mestieri ed ecco che nasce Tirteo, il creatore dell'ode bellica nell'anno in cui fu fatta la più antica osservazione di Venere da noi conosciuta. Quan-

d'egli muore, Tullio Ostilio demolisce Alba Longa, poi si fonda Bisanzio, si distrugge Ninive, principia la guerra dei romani condotti da Tarquinio Prisco ed ecco Saffo ed Alceo, poeti mirabili per l'armonia del verso e la ricca varietà dei metri: in quel tempo principiano le prime rappresentazioni sceniche sui teatri ambulanti e nasce Pindaro, il più grande lirico dell'antichità. Servio Tullio istituisce il primo censo romano e l'uso di riscattare gli schiavi; Pitagora insegna, Ciro fonda il vasto impero persiano ed appare Eschilo, il creatore della tragedia greca coi suoi drammi di lagrime e di sangue.

Poi Roma fonda la repubblica. Milziade vince a Maratona, nella Cina remota si diffonde il verbo di Confucio ed ecco Sofocle, il più gentile e perfetto tragico dell'antichità che suscitò colla sua Antigone un così caldo entusiasmo da esser fatto generale insieme con Pericle nella guerra contro Samo. — Erodoto intraprende i suoi viaggi famosi, Fidia scolpisce le sue statue crisoelefantine, Zeusi dipinge « Elena nel tempio Giunonico », Socrate Platone e Aristotele si seguono filosofando; Scopa Lisippo e Apelle uguagliano i maestri; trionfa e muore Alessandro il Grande; principiano le guerre puniche, ed ecco Plauto, attrezzista di teatro, mercante, mugnaio e

sommo commediografo latino. Nell'India lontana intanto fioriva Vyâsa, designato autore del Mahâbhârata, il gigante dei poemi che nelle sue centodiecimila strofe narra la grande epopea nazionale. Gli dei dell'Olimpo vedico sono già diventati degli eroi e combattono le battaglie umane, la mitologia del popolo diventa la storia religiosa e civile del suo pensiero, l'elemento lirico epico e drammatico si incorporano sicchè il poeta, simile a un Mida ideale, converte in oro ogni cosa.

I romani vincono la loro prima battaglia navale nel tempo in cui Teocrito scrive i suoi idilli e quando essi rimangono padroni di tutta l'Italia, dalla capellatura alpina al calcagno siculo, nasce in Cartagine Terenzio, l'amico di Scipione minore, il quale, come un astro sporadico, s'accende brilla e si spegne dopo ventisei anni di vita.

La Macedonia e la Grecia diventano delle provincie romane, Cartagine s'accascia sulle proprie rovine, e mentre Giulio Cesare sorge e trionfa, Lucrezio espone in versi la filosofia di Epicuro col proposito di liberare gli animi dal giogo della superstizione e scrive delle pagine stupende sulla natura in fiore, sulla peste fatale, sulla fanciulla trascinata agli altari dalle crudeltà di rito: ecco l'Eneide di Virgilio, decenne lavoro di un poeta so-

vrano, e le elegie di Tibullo e di Properzio, le Odi e le Satire di Orazio finchè, durante il secondo triumvirato, nel tempo in cui Marco Agrippa costruisce il Pantheon, Ovidio scrive le Metamorfosi, i Fasti e diventa il più fecondo poeta dell'età augustea.

Omai una nuova êra principia: Gesù Cristo predica la sua fede, catechizza i discepoli poi muore crocefisso; e mentre il cristianesimo in mezzo alle tenebre e alle persecuzioni si diffonde ecco Stazio, l'autore della Tebaide col suo magnifico decimo canto sulla morte di Capaneo.

In quel tempo Vespasiano inizia il Colosseo, Plinio publica la sua Storia Naturale, il Vesuvio seppellisce Pompei ed Ercolano e l'impero di Roma si slarga vasto e magnifico fino alla Gran Brettagna. Poi Tolomeo fonda il suo sistema, l'impero comincia a decadere e mentre la sua immensa compagine si sgretola e si sfascia, nell'India remota appare Kâlidâsa, lo Shakespeare orientale, l'autore di Çakuntala, Urvâsî, Malavikâ e Agnimitra, drammi splendidissimi nei quali il vivo e profondo sentimento della natura si sposa ad una forma poetica così suggestiva che, oggi ancora, ci seduce.

Eccoci alle soglie del medio evo: gli Unni, i Goti i Visigoti, irrompono come una grossa

fiumana per ogni luogo, si contendono i dominî, asserviscono i popoli con la brutalità della loro forza selvaggia eppoi, di schiavi diventati padroni, versano nelle vene esauste degli aborigeni il loro sangue giovane e ardente. Dalla mescolanza delle lingue barbare col latino volgare si forma l'italiano, il francese, lo spagnuolo, il portoghese e il rumeno e, nel tempo in cui Belisario toglie Roma agli Ostrogoti, fiorisce la poesia araba, la *qasîda* imaginosa e ridondante e quando i Merovingi con Dagoberto toccano l'apogeo, il Corano di Maometto, fra il sibilo delle spade e il palpito dei vessilli, diventa il libro sacro dell'Islam.

Siam giunti al mille. Umberto Biancamano timidamente occhieggia nella storia come capostipite della dinastia sabauda, principia a manifestarsi l'attività commerciale di Genova e di Pisa nel Mediterraneo e, nel tempo in cui si costruisce la cattedrale di S. Lorenzo in Genova ed Avicenna comenta Aristotele, appare in Persia Firdusi, uno dei più grandi poeti del mondo, che raccoglie nei cento ventimila versi del suo « *Libro dei Re* » un complesso di tradizioni che abbraccia venti secoli di storia! Due anni dopo la sua morte Guido di Arezzo semplifica la notazione musicale e introduce in musica le terze maggiori e minori. Poi si inizia e si compie il ciclo gran-

dioso delle crociate ed ecco in Germania l'epopea nazionale dei Nibelunghi e, nella vecchia Castiglia, il poema sulle gesta del Cid.

Mutano i tempi e seguono le vicende: Barbarossa compie la sua usurpazione ed è sconfitto a Legnano; Gengiskàn fonda il più vasto impero che sia mai esistito e gli è contemporanea la celebre tenzone fra amante e madonna di Ciullo d'Alcamo, uno dei più antichi documenti della nostra favella. Federico II fonda a Palermo l'Accademia da lui presieduta e, nel tempo in cui Niccolò Pisano e Cimabue iniziano gli splendori dell'arte e San Tommaso compone la « *Summa* », Dante Alighieri còmpita l'alfabeto.

La gloria della poesia italiana principia dunque con l'apparita di una stella. Mentre Dante compone la « *Vita nuova* » e la « *Commedia* » Marco Polo esplora l'Asia, Clemente V trasporta la sede dei papi in Avignone; scoppia in Sicilia la rivoluzione dei Vespri, Arnolfo di Cambio costruisce il duomo di Orvieto e la Chiesa di Santa Croce in Firenze, finchè, alla morte del poeta, l'arte della guerra si avvia verso la modernità perchè Bertoldo Schwarz ha ritrovato la polvere da fuoco.

Fioriscono in seguito Francesco Petrarca in Italia e Goffredo Chaucer in Inghilterra: durante la loro vita Marin Faliero pone la

prima pietra del nuovo palazzo ducale in Venezia e Gian Galeazzo Visconti decreta l'erezione del duomo di Milano. Giovanni van Eyck inventa la pittura a olio, Cola di Rienzi tenta di ripristinare in Roma la repubblica. Ed ecco che un lampo di genio guizza per tutti i cieli: Giovanni Gutenberg ha inventato la stampa, ha cioè aperto la via a tutti i fiumi dello scibile. Leonardo, Raffaello, Michelangelo stupiscono il mondo coi loro capolavori e, nell'anno stesso in cui il Verrocchio incomincia il mausoleo del cardinal Forteguerri, avendo per allievi Leonardo da Vinci e il Perugino, e Paolo Toscanelli scrive al Colombo la sua famosa lettera per incitarlo a « *passar la doue nascono le specierie* », nasce in Reggio Lodovico Ariosto.

Ivano III, dopo aver fondato l'impero russo che liberò dalla soggezione dei tartari, muore nell'anno in cui il Bojardo principia a scrivere l'Orlando Innamorato.

Cristoforo Colombo intraprende il viaggio famoso; Vasco di Gama gira il Capo di Buona Speranza e mentre Gustavo Wasa libera la Svezia dalla dominazione danese Hans Sachs, calzolaio di Norimberga, scrive il poema « *L'Usignuolo di Wittemberg* » preludio della Riforma. Ed ecco Martin Lutero col suo « *Catechismo* », Copernico con le « *Rivoluzioni*

celesti » ecco infine i « *Lusiadi* » di Camoens, il poema epico nazionale dei portoghesi che celebra le loro imprese marittime.

Fioriscono Giovanni Kochanowski in Polonia e Torquato Tasso in Italia, che operano fecondissimi nel tempo in cui Francesco Drake compie per la prima volta il giro del mondo e prospera la monarchia di Savoia con Emanuele Filiberto; e mentre Paolo Veronese dipinge nel palazzo ducale di Venezia, Marlowe scrive il Faust e Shakespeare i suoi primi drammi.

Entriamo ora nel seicento. Corneille e Milton, quasi coetanei, si trastullano ancora bambini quando Harvey scopre la circolazione del sangue e Keplero pubblica la sua « *Astronomia nuova* », trionfano poi, col Corneille, Racine e Molière in Francia, Nicolò Zrinyi in Ungheria, il Marino in Italia, il Milton in Inghilterra. Nello stesso anno in cui Corneille rappresenta la « *Medea* » Galileo immagina l'applicazione del pendolo agli orologi e quando Molière mette in scena il « *Tartufo* », Milton pubblica il suo poema.

Secolo forte fu quello, delirante di sublimi intuizioni, di gesta eroiche, di innovazioni feconde: fu il secolo di Richelieu, di Mazzarino e di Cromwell. Nel seicento infatti Galileo scopre i satelliti di Giove, Huygens scorge

l'anello di Saturno, Newton dimostra l'attrazione universale, Leibnitz introduce il calcolo differenziale e Papin ci dà la prima macchina a vapore. Claudio Monteverde compone l'Arianna e l'Orfeo, la pittura italiana risorge con l'Allori, il Dolci, il Palma, il Domenichino, la scoltura col Bernini; mentre, oltr'alpe, assistiamo ad una rinascita. — Rubens infatti dipinge il trittico di *San Idelfonso*, Rembrandt la « *Ronda di notte* », Murillo la « *Concezione* », Van Dyck i « *Figli di Carlo I* », Velasquez la « *Resa di Breda* », Lesueur le « *Storie di San Bruno* », e Nicola Poussin *l'* « *Orfeo e Euridice* ». Fra tanta e sì varia operosità politica scientifica e artistica, Molière scrive il « *Tartufo* », Racine l' « *Atalia* », Corneille il « *Cid* », Milton il « *Paradiso perduto* », Zrinyi la « *Sventura di Sziget* », Martino Opitz il suo « *Libro della poesia tedesca* », e il Marino « *L'Adone* ».

❦

Il 26 aprile del 1699, insidiato da una malattia di fegato, muore Racine il gran tragico e principia il settecento, il secolo molle e capriccioso in cui trionfa l'alcova lo specchio e lo spadino incruento.

Quando Pietro il Grande, intorno ad al-

cune capanne svedesi, getta le fondamenta di Pietroburgo, l'Holberg, scrive il suo poema eroicomico « *Peder Paars* » e il Voltaire, giovinetto, frequenta il collegio dei gesuiti. Quando Linneo pubblica il suo lavoro immortale sulla classificazione delle piante e il Pergolese compone lo « *Stabat Mater* », in Olanda il van Haren scrive il poema sulle « *Avventure di Friso* ». Mentre Klopstock è ancora in fasce il Vico stampa la « *Scienza Nuova* » e il Metastasio rappresenta a Napoli il suo primo dramma finchè, allorquando il poeta tedesco, fatto uomo, finisce i venti canti della sua « *Messiade* », Lavoisier e Scheele dichiarano per i primi che l'acqua è un corpo composto e iniziano la nuova chimica.

Goethe ed Alfieri nascono nell'istesso anno in cui Rousseau pubblica la sua prima opera: Schiller e Burns appaiono anch'essi coetanei. Alessandro Pope scrive il suo famoso « *Riccio rapito* » e traduce in inglese l'Iliade, lo Chénier in Francia e il Monti in Italia assistono, l'uno al nascere della rivoluzione di cui fu vittima innocente, l'altro all'avvento e alla gloria napoleonica e quando la strangùria toglie la vita al Voltaire, il Monti pubblica i suoi primi saggi poetici e Carlo Goldoni richiama il sorriso sulla scena italiana. Prima che il secolo si chiuda nascono Byron, Heine, Puskin, Michiewicz,

Leopardi, Uhland, Lamartine, Shelley, Foscolo, Tégner, Czelakowzky e Bryant.

E principia il secolo XIX nel cui grembo il genio poetico s'afforza e si ritempra per l'operosità di quelli che v'entrano adulti, per il fervore dei giovani che nacquero dopo la caduta del Direttorio. La rivoluzione prima, le gesta napoleoniche dopo, sono ai poeti incitamento e stimolo. Attraverso le folte e intricate vicende avvenute durante la vita di Napoleone, ogni popolo riconosce di quando in quando fra i suoi poeti un novello Tirteo.

Nell'anno stesso in cui muore il Monti, Adamo Mickiewicz pubblica il suo poema « *Corrado di Vallenrod* » nel quale suonano a stormo le campane dell'insurrezione polacca; e quando muore il Foscolo esce l'ultimo volume dei Promessi Sposi. Per tutta l'Europa mentre la scienza, avuta la prima macchina a vapore da Papin e la pila da Volta, moltiplica le invenzioni e le scoperte, il risveglio poetico si espande, nuovi ideali vigoreggiano, sicchè l'intera umanità sembra una enorme crisalide che mette le ali.

Le ferrovie percorrono i continenti, i piroscafi solcano i mari, una vasta maglia di vene aeree s'intreccia e infittisce intorno al globo e la parola vi circola e pulsa come il sangue. Le singole nazioni sentono più ad-

dentro i vincoli della fratellanza universale, diventano anch'esse gli organi vitali del mondo. Il poeta partecipa a questa operosità insolita come un corpuscolo travolto nel circolo impetuoso della vita. Emozioni sconosciute lo turbano, invenzioni e scoperte lo iniziano a misteri creduti imperscrutabili e la sua arte, riflettendo lo stato dell'animo, aderisce meglio al proprio tempo, ne ritrae le caratteristiche colla fedeltà d'uno stampo che impronta l'immagine.

In Spagna Josè Espronceda scrive « *El Diablo mundo* » e lo Zorrilla, dopo i diciannovemila versi della sua « *Leyenda del Cid* » è incoronato con gran pompa nell'Alhambra; in Ungheria Alessandro Petöfi diventa il primo lirico della nazione; in Russia il Puskin e il Lermontow sono salutati innovatori; in Germania fioriscono Heine, Uhland e Lenau; in Inghilterra il Tennyson; in Polonia il Michiewicz; in Francia Victor Hugo Lamartine e Musset; in Norvegia il Wergeland; in Svezia il Tégner; in Boemia il Czelakowsky; nell'America lontana Bryant Poe e Longfellow. Eppoi?

Poi il presente, l'oggi, nomi noti a tutti e vicende contemporanee; una morbosa smania di novità e di innovazione. L'analisi psicologica s'acuisce e sottilizza, il metodo scientifico si esplica anche in poesia. Dappertutto,

ma specialmente dove ferve *operosa* la civiltà, trovi il poeta singolare che persegue un'arte nuova, preannunziata, intuita forse, ma incerta ancora. Il Rig-Veda, il Ramâyâna, il Mahâbhârata sono diventati favolosi, si nega l'esistenza di Vyâsa di Valmiki e di Omero, si vuol persino abbattere Shakespeare dal suo piedistallo di gloria.

La scienza offre al poeta contemporaneo un patrimonio di cognizioni così vistoso, la storia una messe di fatti così folta, che il poema — sintesi completa di usi e di costumi, di glorie e di sconfitte — soverchia omai la potenzialità del poeta il quale, operando in un campo più ristretto, ha finalmente sentito e rivelato nell'opera sua l'enorme anima universale che palpita ritmicamente dappertutto, l'ha sentita e l'ha cantata nel cuore dell'uomo e dell'uccello, nel cratere del vulcano e nel calice di un fiore. I poeti contemporanei esplorano dunque tutte le vie e solcano il monte della gloria di nuovi sentieri; i più si avviano sulle orme dei maestri eppoi, a un certo punto, si gettan da una parte e proseguono soli: son questi gli imitatori dei sommi nelle loro opere giovanili i quali poi, fatti adulti, scopron sè stessi; altri invece, audaci e ribelli fin dall'inizio, affrontan l'erta senza guida e senza scorta e la voce della propria anima sposano alla

poesia come la vibrazione si sposa alla nota: e questi sono gli innovatori, la vanguardia coraggiosa che tante vittime abbandona lungo il cammino.

Di questa immensa legione quali i genî e quanti gli ingegni? Arduo quesito, tortuoso e ingannevole come un labirinto, arduo e intricato come un crittogamma a triplice chiave.

❦

Il poeta è un animatore è, quasi sempre, un veggente. Ogni cosa egli abbellisce, ogni vicenda innalza e sublima e il grande fascino che tutti gli aedi diffondono, l'immensa loro popolarità per cui certi poeti sposano il loro nome a quello della terra che li ha generati (1) deriva da una illusione. Convergi, lettore, la tua attenzione su quello che ora ti scrivo e avrai la prova di fatto.

Due nozioni ogni uomo riconosce in sè durante la sua vita mortale: il reale, vale a dire ciò che possiede ed ha e l'ideale, vale a dire ciò che non ha ma desidera di avere. Rifletti su questo aforismo e vedrai che esso incarna

---

(1) Patria di Dante, di Goethe, di Shakespeare, ecc.

un vero. Qualunque sia la tua proprietà e il tuo bene, qualunque sia l'incremento della tua ricchezza e della tua felicità sempre, lettore, tu nutri di giorno in giorno dei nuovi desideri perchè, in fin fine, il desiderio è il pungolo della speranza ed è connaturato all'uomo e pur vario sempre come la sua stessa effigie. Ebbene, il poeta, fra tutti gli uomini di genio, è quello che *apparentemente* soddisfa i nostri desideri, adescandoci col miraggio di una idealità conseguita; egli insomma allaccia il reale all'ideale, è il grande illusionista d'ogni anima sitibonda.

Ne vuoi le prove? Eccole: Ripensa, lettore, agli autori da te conosciuti e vedrai anzitutto che le tue predilezioni non sono costanti, vedrai cioè che certi poeti, in gioventù prediletti, nell'età matura hai forse obliato, tributando la tua ammirazione ad altri scrittori che prima ignoravi o trascuravi. Ancora: ripensa ai poeti preferiti e poniamo siano essi, fra gli italiani, il Dante, l'Ariosto e il Leopardi. Dovrai ancora riconoscere che, non sempre, ti sentirai portato a leggere le loro opere con egual fervore ma, a norma del tuo stato d'animo, sceglierai or l'uno or l'altro autore.

Che cosa significa questo fatto così comune? Significa che quando preponi un poeta a un

altro, la lettura che tu prescegli risponde in quell'ora ai tuoi desideri, soddisfa insomma la sete della tua idealità, ti porge un conforto, illusorio se vuoi, ma efficacissimo per tutte le anime sensibili. Io son quasi sul punto di parafrasare il celebre motto di Brillat-Savarin: « dimmi che cosa mangi e ti dirò chi sei » sostituendo alla vivanda la strofe.

Il poeta insomma, tende a impersonare e vivificare l'ideale, quello che meglio vi riesce diventa un poeta sovrano. Questo il motivo per cui la materia plastica che ogni poeta foggia nel canto è composta di imagini di simboli e di allegorie, vale a dire di procedimenti che concretano l'astratto, che possono vestire di forme le passioni e i sentimenti, i vizi e le virtù, che raffigurano cioè tutto il mondo dell'ideale.

La poesia può dunque espandersi dovunque come l'aria e la luce, di modo che il poeta può sfrondare l'albero della scienza a norma delle proprie vocazioni. Canti egli la tempesta che sconvolge l'oceano o quella che infrange il cuore dell'uomo, il vagito e il rantolo di un mondo o di una creatura, tutte le arti, tutte le scienze, gli offrono gli elementi necessari per comporre le imagini che rischiarano ogni più astruso pensiero, che amplificano ogni piccola idea come lo specchio e le lenti il paesaggio.

Creatore e animatore a un tempo: ecco il poeta sovrano. Quantunque egli non occupi nella scala della genialità il primissimo posto — che spetta allo scienziato — egli è più famoso di ogni altro suo fratello spirituale e, in fatto di popolarità, è sopravvanzato dal guerriero e dal profeta soltanto. Divulgatore d'ogni conquista, dalla scoperta scientifica al viaggio famoso, dalla gesta eroica alla teoria filosofica, col magistero della parola, coll'avvenenza dell'imagine, col velo dell'allegoria e l'efficacia del simbolo, annobilisce ogni cosa, ogni ideale tramuta in realtà ogni più cruda realtà idealizza. Fra gli uomini di genio egli solo può invadere il campo di tutte le arti e di tutte le scienze senza trascorrere e suggere per ogni dove il nettare prelibato per il suo bugno mellifero.

Vuol essere un filosofo perchè la sua indole lo inclina a scrutare i problemi della vita e della morte dell'essere o non essere? Ecco Lucrezio Caro col « *De rerum natura* » il più bel fiore della filosofia epicurea e Giacomo Leopardi che spreme nei suoi « *Canti* » il pessimismo di Schopenhauer.

Vuol essere un poeta scienziato perchè lo spirito d'osservazione è connaturato alla fantasia poetica? Ecco Virgilio che scrive i quattro libri delle *Georgiche*, poetando i precetti

sull'agricoltura, l'arboricoltura, l'allevamento del bestiame e l'educazione delle api.

Vuol essere un poeta guerriero perchè sente nel sangue la fiamma bellicosa che lo consuma? Ecco le esortazioni anapestiche di Tirteo inspirate alla musa della strage e dello sterminio; ecco i canti marziali di tutti i popoli, dal *Schwertlied* di Teodoro Körner alla *Marseillaise* di Rouget de l'Isle, dal « *die Wacht am-Rhein* » di Max Schneckenburger all'inno di Goffredo Mameli.

Vuol essere un poeta esploratore perchè l'irrequietudine innata lo inclina alla vita nomade e avventurosa? Ecco la decenne peregrinazione di Ulisse nell'*Odissea* di Omero, ecco i *Lusiadi* di Camoens, protagonista Vasco di Gama.

Vuol essere infine un poeta profeta perchè nutre sentimenti mistici ed è sensibile a tutti i dolori che affliggono il genere umano? Ecco ancora Federico Klopstock coi venti canti della sua *Messiade* nei quali si celebrano le meraviglie del cristianesimo, la vita e la passione del Redentore; e Giulio Variboba, il più illustre degli albanesi, con la sua « *Vita di Maria Vergine* ».

Ma esiste proprio il poeta filosofo, profeta, scienziato, esploratore e guerriero? Potremmo noi studiarne i prototipi separatamente fer-

mando per esempio la nostra attenzione su Leopardi, Klopstock, Lucrezio, Camoens e Tirteo e designandoli come poeti filosofi, profeti, scienziati, esploratori e guerrieri? Se pensiamo all'argomento da loro trattato sì, ma rispetto alla poesia per sè stessa, vale a dire alla tecnica del verso, il poeta non può essere che scultore pittore o musicista. Giacomo Leopardi ad esempio è un filosofo perchè i suoi canti sono l'eco fiorita degli aforismi di Schopenhauer; egli però, mettendo in poesia quei pensieri, li esprimerà scultoreamente pittoricamente o musicalmente.

Scultorea sarà la sua poesia se il verso è sintetico, la strofe rapida e serrata, densa e concisa — caratteristica di Dante e di Carducci — pittorica, se ricca di parole cromatiche, di sembianze e vedute abilmente ritratte — caratteristica del Petrarca e dell'Ariosto — musicale infine se il poeta s'abbandona all'armonia del verso prodigando gli aggettivi ridondanti e i vocaboli sonori come Lamartine e Metastasio.

Pensa or tu, lettore, a questo fatto e riconoscerai che il poeta, riguardo all'argomento della sua poesia, può essere sì un filosofo, un profeta, un guerriero, uno scienziato o un esploratore se il soggetto vi corrisponde ma, come artefice di versi, egli è unicamente scultore pittore o musicista.

Quand'io pensai per la prima volta questo mio studio sull'uomo di genio come poeta — fu una sera d'inverno nel caldo silenzio del mio studio — sopra un foglio di carta disegnai un impalcato disposto così:

poeta	scultore	Giosuè Carducci
»	pittore	Francesco Petrarca
»	musicista	Alfonso de Lamartine
»	filosofo	Giacomo Leopardi
»	guerriero	Tirteo
»	esploratore	Luigi Camoens
»	scienziato	T. Lucrezio Caro
»	profeta	Federico Klopstock

Pochi giorni dopo ero già salito al sommo dell' impalcatura coi materiali accumulati quando mi accorsi che la mia costruzione non era nè solida nè equilibrata. Vidi cioè che l'argomento della poesia poteva essere estraneo alla caratteristica del poeta il quale, come artefice di versi, qualunque sia il soggetto del suo canto, è scultore pittore o musicista soltanto.

E ragionai allora così: Se io suppongo un medesimo tema svolto da varî poeti vedrei che Dante e Carducci gli conferirebbero una impronta scultorea, Petrarca ed Ariosto pittorica, Lamartine e Metastasio musicale per-

chè ciascun d'essi sortì dalla nascita la prevalenza di una delle tre virtù. E allora smontai il castello tremolante, lo rifeci in più modeste proporzioni ed ecco l'ossatura solida e compatta del mio edificio il quale gravita ora su tre cariatidi fondamentali, vale a dire la scoltura la pittura e la musica aggiogate al tempio della poesia.

Studiando l'uomo di genio come poeta noi trascureremo dunque il soggetto del canto per dimostrare in che modo il poeta ha espresso le proprie idee o le altrui per stabilire quindi la caratteristica individuale: l'idiosincrasia poetica: elemento importantissimo perchè qualifica l'artista e rivela l'indole sua.

Io riconosco insomma in ogni artefice di versi uno scultore un pittore o un musicista imperfetto che una delle tre arti non coltivò perchè la strapotente sua imaginazione lo fece poeta, vale a dire uno scrittore inchinevole a creare dei quadri delle statue o delle musiche col magistero della parola. Pittura e scoltura animate, musica che pensa: ecco cos'è questa figlia dell'imaginazione che noi chiamiamo poesia.

L'altezza della fantasia soverchia dunque nel poeta la sua indole scultorea pittorica o musicale. Questa sua vocazione innata però non è distrutta ma latente, somiglia alla cri-

salide sopita che cova nel sonno la resurrezione prossima.

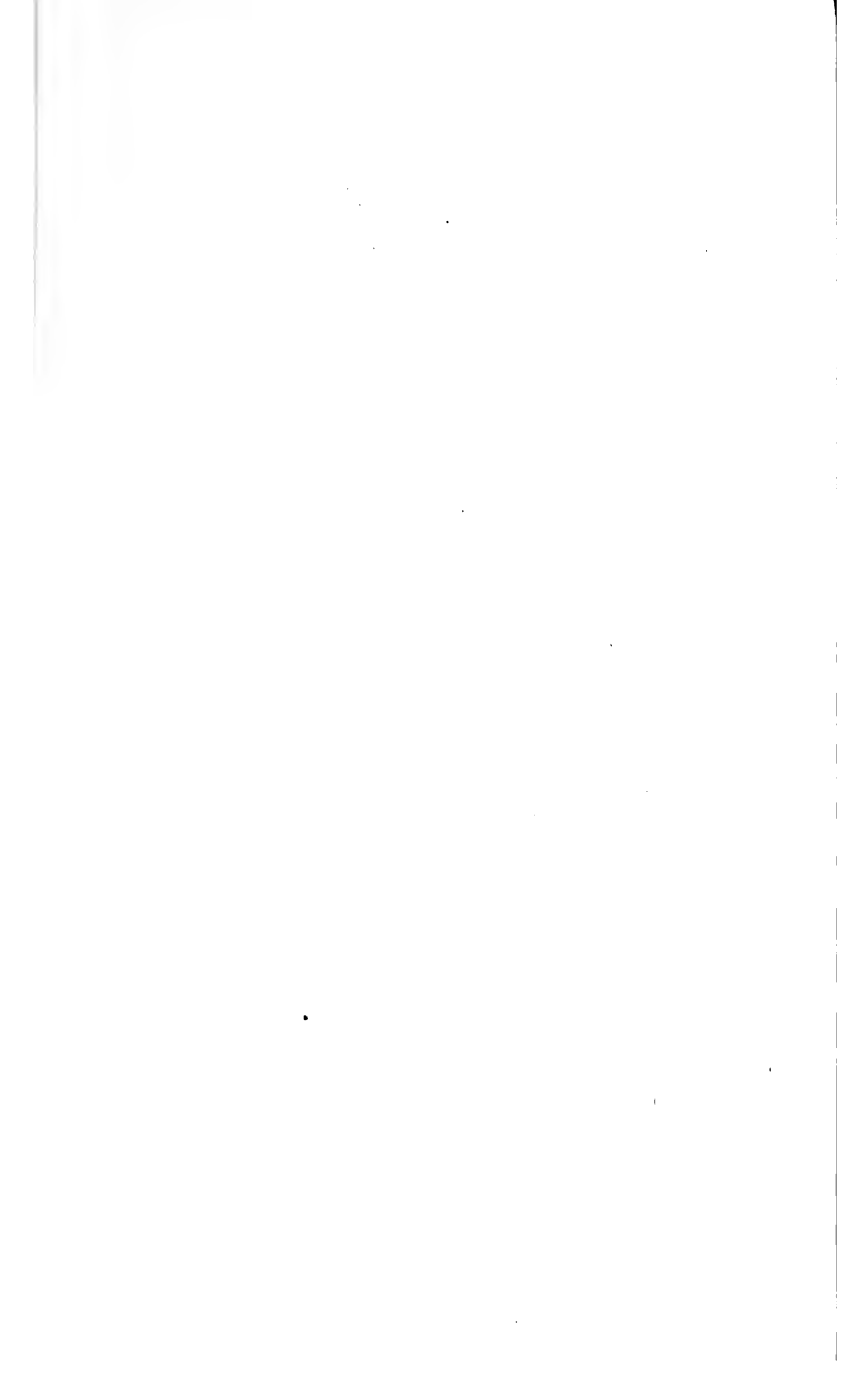
E quando il poeta, eccitato dal furor creativo, stimolato dalla fantasia operante compone, allora la virtù segreta si svela, insorge e s'accompagna via via al pensiero, nutre la strofe della sua sostanza sicchè la poesia risulta scultorea pittorica o musicale, riflette cioè l'indole dell'artista e ne impronta lo stile.

I grandi poeti poi, i genî sovrani, sortirono quasi sempre le tre caratteristiche insieme pur dimostrando la prevalenza d'una di esse. Per tale vicenda essi raggiunsero le eccelse vette dell'arte, riuscirono a scrivere delle opere nelle quali le forme i colori e i suoni concorrono a creare il capolavoro.

Vediamo or dunque di dimostrare queste verità, studiamo insieme, lettore, il poeta scultore il poeta pittore e il poeta musicista singolarmente.

CAPITOLO SECONDO

IL POETA SCULTORE
(DANTE)

> Plastico come la creta, come il marmo compatto, sia il tuo verso o poeta!
>
> da una *qasida* araba.

IL POETA SCULTORE

La singolarità più spiccata del genio dantesco è l'indole scultorea. Dante Alighieri, come poeta sovrano, è pittore, musicista, filosofo, scienziato, esploratore, guerriero e profeta; ma la sua dote predominante, quella maggiormente palese e tenacemente connaturata al suo ingegno è d'indole scultorea.

Noi vedremo come, quasi sempre, là dove egli si rivela altissimo, ci presenta la statua o il bassorilievo. E la vicenda è notevole perchè l'indole scultorea rivela nel poeta interezza d'animo, forza di carattere ed inflessibilità di volere, poichè gli elementi che la caratterizzano, quelli anzi che la improntano, sono la suprema vivezza, la rigidità, la breviloquenza.

In Dante lo stile è sintetico, breve e serrato, conciso e vibrante, immune d'ogni pro lissità; uno stile che foggia le idee, le ima

gini e i personaggi, condensando il maggior numero di pensieri nel minor numero di parole.

« Multum in parvo » ecco il motto che lo contraddistingue.

Quasi sempre, quando l'urge il bisogno, il poeta scultore, con spontaneo impeto lirico, ci dà la parola cristallina che circoscrive in poche frasi ciò che altri avrebbe diluito in un periodo: egli insomma dice cose e non parole e le sue parole son di sillabe e di idee a un tempo.

Ripensiamo per poco alle varie manifestazioni del nostro poeta sovrano: Il soave episodio di Francesca, che dal Boucher a Mosè Bianchi ha suggerito un'intera galleria di quadri e l'incontro con Matelda al sommo del Purgatorio: ecco il pittore.

« *La dolce sinfonia di paradiso* » che risuona per tutta la terza cantica con degli spunti melodici soavissimi: ecco il musicista.

L'apostrofe all'Italia e a Firenze nel canto sesto del purgatorio; la predica di San Pietro contro i pontefici nel ventisettesimo del paradiso: ecco il profeta.

La divisione della città di Dite colla struttura morale dell'Inferno nel canto undecimo: ecco il filosofo.

Il fantastico viaggio e la tragica morte di Ulisse che precipita nel gorgo con la navicella avventurosa: ecco l'esploratore.

L'astronomia tolemaica e la fisica aristotelica ripartite per tutto il poema e dichiarate con le belle imagini evidenti: ecco lo scienziato.

La « *Roma vedova e sola che dì e notte chiama: Cesare mio, perchè non m'accompagne?* ». I fremiti di sdegno e di ribellione, l'invito ad Arrigo VII imperatore: ecco il guerriero.

Ecco insomma il poeta altissimo, multiforme e multanime, taumaturgo di tutte le arti e di tutte le scienze. Ma se noi rievochiamo in Dante il poeta scultore, non uno o due canti, non poche terzine raccogliticce, ma tutto il poema risponde al nostro appello perchè dappertutto trovate l'atteggiamento scultoreo, la mossa gladiatoria, una qualche rigidità di forma o di espressione che ricorda la linea epica monumentale.

Un contrassegno d'indole scultorea, che appare per tutto il poema, ed è costante e continuo come la terzina e l'endecasillabo, è il vocabolo sintetico, la parola plastica che costringe in poche sillabe il verbo e l'attributo e conferisce allo stile quella forza di rilievo per cui l'idea diventa la vivente realtà delle cose. Questi vocaboli ricorrono così numerosi e frequenti nella *Divina Commedia* da compilarne un dizionarietto nel quale si potrebbero stampare con dei caratteri più vistosi parecchie

parole che Dante ha di proprio arbitrio coniato; talvolta con sì larga prodigalità, da innestarne due in un verso solo.

« S'io m' intuassi, come tu m' immii »

Ecco i verbi intuare (penetrare in te) e immiare (compenetrarsi, divenir meco una cosa stessa). Due parole fuse di getto, che il poeta ha inventato, tanto era prepotente in lui l'abitudine della concisione.

E ricordo ancora, fra i vocaboli più rappresentativi, i verbi: accarnare, concreare, dibarbare, dischiomare, dismagliare, imbestiare, imborgare, impelare, impolare, incielare, incinquare, indonnare, inforsare, ingradare, sgagliardare.... i quali però, noverati così di seguito a guisa di repertorio, sembran aridi al pari di un cumolo d'ossa, ma quando invece ci si presentano serrati nel verso come fra le branche di un forcipe, acquistan veramente l'aspetto di un pezzo di carne che palpita e sanguina. Ricordate?

Nella ghiaccia dell'Antenora, allorchè il poeta afferra Bocca degli Abati per la cuticagna e gli strappa un ciuffo di capelli per costringerlo a nominarsi, il dannato grida:

perchè tu mi *dischiomi*,
nè ti dirò ch' io sia, nè mostrerolti.

Nella bolgia dei falsatori di metalli, dinanzi a un peccatore che con l'ugne si traeva giù la scabbia, Virgilio interroga:

> o tu che con le dita ti *dismaglie*,

Nella seconda cornice del purgatorio Rinieri da Calboli, alle parole del poeta che si nomina con una perifrasi, risponde:

> Se ben lo intendimento tuo *accarno*
> Con lo intelletto...

Nel Purgatorio ancora, sul sesto girone, alludendo ai bimbi che metteranno un giorno la barba, troviamo la parola che suggerisce la visione immediata:

> Prima fien triste, che le guance *impeli*
> Colui che mo' si consola con nanna.

Nel Paradiso, ricordando la natura angelica che s'addensa su per la chiostra gloriosa:

> Questa natura si oltre *s'ingrada*
> In numero, che mai non fu loquela,
> Nè concetto mortal che tanto vada.

e altrove:

> Dio vede tutto e tuo veder *s'inlui*

E quel verbo sontuoso e magnifico che comprende ogni cosa creata ed è più plastico della stessa creta nella sua significazione ideale? Ricordate?

Siamo al termine della visione; la preghiera di san Bernardo ha commosso la Vergine e Dante, rifatto degno e puro, giunge il suo aspetto col Valore infinito, riesce cioè a saziarsi nella contemplazione della divinità. Che ci dice egli di Essa? Ci dice che ha veduto, raccolte in un sol punto, tutte le meraviglie sparse per l'universo, sostanza e attributo, accidente e lor costume: tutte le gioie dunque, tutte le bellezze, fuse in una gioia e in una bellezza unica. E per dichiarare al lettore l'innumere tesoro delle meraviglie che egli vide in un sol punto conchiuse, il poeta termina la famosa terzina con un verbo breviloquente:

> Nel suo profondo vidi che s'interna,
> Legato con amore in un volume,
> Ciò che per l'universo si *squaderna;*

Leggendo quest'ultimo verso la nostra attenzione converge intiera su quel vocabolo che allarga gli orizzonti della fantasia oltre ogni confine sicchè dobbiamo ammirare la prepotente plasticità di quella parola che ingigantisce tutti i pensieri.

E non cito di più perchè dovrei smidollare tutto il poema e scriverei allora un discorso sulla plasticità dei vocaboli danteschi che ci svierebbe dalle nostre investigazioni. Ho voluto soltanto trascrivere alcune parole scultoree per ricordare che il vocabolo plastico, simile alla gemma che l'orafo serra nell'incassatura preziosa, sfolgoreggia di nuove luci quando un uomo di genio lo trasceglie e lo innesta nel verso.

Per poco che si conviva con lo spirito di Dante, rileggendo e commentando il suo libro divino, quella sua maschia rigidità di stile, quella sua forma terribilmente espressiva, quel suo dire breve e serrato, e persino la sporgente ossatura del verso, sembran colpi di scalpello vibrati sul marmo che diventa statua.

I poeti pittori invece, come il Petrarca fra i contemporanei di Dante e il Pascoli fra i viventi, sono più prolissi, lumeggiano i loro concetti con dolci e soavi sfumature, con dei tocchi leggeri e delicati, usano la penna a guisa di pennello e, singolarmente nella scelta degli aggettivi e degli epiteti, si dimostrano coloritori espertissimi, presentandoci tutte le varie gradazioni della scala cromatica. Non così dei poeti scultori; essi, anche quando dipingono, distendono i loro colori senza am-

morbidirli e addensano l'ombra eloquente là dove il pittore invece la lumeggia con delle sfumature.

La qualità specifica del genio di Dante come poeta scultore è altresì palese nella struttura del poema che si può definire: un edificio architettonico simmetricamente pensato e costruito non soltanto nell'insieme delle sue linee monumentali, ma in tutti i dettagli di portici e di colonne, di porte e di finestre, di mensole e di trabeazioni; armonioso e prospettico persino nelle leggiadre quisquilie decorative di modanature e di cornici, di fregi e di rosoni, di maschere e di cimase: sontuosissimo tempio dalle mille guglie scolpite che in voce di poesia ci canta la gloria dei secoli come un immenso organo di marmo canoro animato da un artefice sovrano. L'architettura di questo immenso edificio risulta dall'ordine e dalla proporzione delle sue parti; ed io non apro una parentesi analitica per dimostrarlo poichè si contano omai a decine i volumi dei commentatori pazienti ed eruditi sulla struttura architettonica del poema, sulla matematica corrispondenza delle sue parti sicchè noi sappiamo che persino il numero dei versi si pareggiano, perchè l'*Inferno* ne conta 4720, il *Purgatorio* 4755 e il *Paradiso* 4758. Ricorderò invece che Dante, come se avesse voluto

insistere sul fermo proposito di comporre un'opera di bella simmetria, ci avverte egli stesso che vorrebbe diffondersi ma glie lo vietano la misura del canto e il rigido confine che si è imposto (1).

Elemento importante poi, che grida a tutta voce esser Dante un poeta scultore, sono i personaggi e le scene della *Divina Commedia* e precisamente le figure più vigorose, gli episodi più notevoli e suggestivi son quelli che ritraggono l'atteggiamento scultoreo, la mossa gladiatoria o la linea monumentale. Senza ch'io dica, tu stesso, lettore, ricordi subito le maschie figure dei dannati che Dante ha scolpito e le ombre di Filippo Argenti e di Farinata, di Capaneo e di Giasone, di Bertram dal Bornio e di Ugolino, si levano, vive e spiranti davanti a te, come se fossero sfuggite allo Stige, all'arche, al fuoco, alle sferze, alle spade e alla ghiaccia.

Tutto il poema è opera monumentale, dovunque trovi la statua o il bassorilievo, in ogni bolgia, in ogni cerchio, in ogni girone, c'è la forma plastica che bestemmia o che prega, che insorge sdegnosa o che si accoscia dolorando, la figura carnale insomma che il poeta scultore ha modellato.

---

(1) *Purg.*, XXIX, 97 e XXXIII, 136.

❦

Nella schiera degli artefici scultori però vi vi sono tempre d'artisti diversissime e fra una statua di Michelangelo e una di Canova; come fra l'« *Ercole in riposo* » di Pietro Puget e l'« *Apollo e Dafne* » di Guglielmo Couston la differenza è palese anche agli occhi profani.

Da una parte la maschia robustezza, un'esuberanza di vitalità che schizza da tutti i pori, e muscoli turgidi e tendini tesi e nervi vibranti; dall'altra la femminea mollezza dell'atteggiamento, le membra carnacciute e tornite, la castigata leggiadria delle attiche movenze. Il moto opposto alla quiete, la grandiosità alla grazia. Due caratteri d'artista insomma che differiscono ma si equivalgono; due scuole famose che ebbero i loro idoli e i loro profeti: Michelàngelo e Puget, Canova e Thorwaldsen.

Dante, come poeta scultore, è l'anima di Michelangelo che parla in voce di poesia.

E il poeta scultore, che sortì dalla natura un temperamento michelangiolesco, possiede un dono rarissimo, una virtù somma che gli permette di innalzarsi con fermo volo là dove

pochissimi arrivano. Perchè? Perchè l'arte michelangiolesca, oltrechè plasmare dei pensieri e dei sentimenti, con la sua tecnica originale, ne suggerisce dei nuovi a chi contempla.

Lo scultore di genio che ci presenta delle figure poderose, sbozzate soltanto nell'insieme dei rilievi più salienti, ma che mostrano ancora le impronte della subbia e dello scalpello, senza pulitura di lima, senza levigatura di smeriglio; sicchè l'osservatore ignorante le direbbe incompiute, conferisce all'opera sua un fascino grande perchè costringe lo spettatore a un lavoro di fantasia per cui esso compie mentalmente quell'opera di finimento che l'artista ha trascurato e così si illude di essere il collaboratore dell'opera d'arte.

Eccoci dinanzi alle tombe della Cappella Medicea in Firenze. I due mausolei si fanno riscontro; le quattro figure umane che impersonano l'Aurora e il Crepuscolo, il Giorno e la Notte, sono adagiate sulle semplici arche funerarie. Non una di quelle statue può dirsi *materialmente* finita; esse son là muscolose e vibranti, ma in più parti soltanto sbozzate sicchè tu quasi supponi che lo scultore debba ritornare col calcagnuolo, la gradina e il trapano per togliere in qua e là il

di Capaneo invece è una statua del Bernini, una concezione irruente ma squilibrata la quale, essendo fatta maggiore di quanto dovrebbe essere, genera il barocco.

Plasmando Farinata il genio scultoreo di Dante s'abbandonò al proprio impulso e creò il capolavoro: reincarnando l'ombra di Capaneo invece dimostrò lo sforzo di una creazione voluta e quindi artifiziosa.

Un altro fatto, che riescirà palese ad ogni studioso, rafforza il confronto fra il genio di Dante e quello di Michelangelo e affratella le due creature sovrane. Come Michelangelo, coltivando simultaneamente la scultura, l'architettura e la pittura riescì a darci tre capolavori, quali sono il Mosè, la cupola di San Pietro e il Giudizio universale; così il genio multanime di Dante poeta eccelse singolarmente nelle arti predilette dal Buonarroti, fu cioè architetto scultore e pittore mirabile. Architetto nella simmetrica costruzione del suo poema, scultore nei canti di Farinata e di Ugolino, pittore in quelli di Francesca e di Matelda. E non cito gli altri passi noti e famosi come quelli di Pier della Vigna, di Buonconte da Montefeltro, di Manfredi, di Cacciaguida, perchè in essi non c'è un'impronta tutta scultorea o tutta pittorica, ma risentono dell'una e dell'altra, son canti nei quali la

pittura la scoltura e la musica si alternano o si immedesimano come elementi informativi.

Un altro fatto, d'efficacia grandissima, che conferma la singolarità scultorea del genio dantesco, sono le perifrasi e le immagini ripartite per tutto il poema con prodigalità cesariana. Rileggendo con un po' d'attenzione le tre cantiche, noi vediamo sovente che Dante, quando ci vuol ricordare un personaggio senza nominarlo, ce lo presenta in atteggiamento scultoreo.

Così Didone è « *colei che s'ancise amorosa;* » Anfiarao « *quello a cui s'aperse, agli occhi de' teban, la terra;* » l'Aurora « *la chiarissima ancella del sole;* » San Domenico « *il santo atleta* » Eliseo « *colui che si vengiò con gli orsi;* » Enea « *l'antico che Lavinia tolse;* » Pasifae colei « *che s'imbestiò nelle imbestiate schegge* ». Il poeta insomma obbedisce all'impulso innato della sua indole scultorea; persino Iddio, che è puro spirito, forma invisibile e intangibile, è reincarnato nell' « *Ortolano Eterno* ».

❦

L'aver Dante sortito dalla natura un ingegno di poeta scultore, l'essere questa sua facoltà poetica la più spiccata, gli conferisce

un'impronta di originalità per cui egli è un vero genio rappresentativo.

Quei poeti che manifestano nelle loro opere un'indole scultorea pronunziatissima sono infatti i più originali perchè, con le imagini, le perifrasi, i simboli, le allegorie, le similitudini, la plasticità dei vocaboli, con tutti gli elementi insomma di cui la poesia s'informa, non solo modellano la statua, ma riescono a mostrarci una figura d'ossa e di carne di lagrime e di sangue, che parla, gestisce e rivive poi idealmente nella memoria d'ogni lettore.

Ora con un atteggiamento di parole, ora con un'imagine efficace, essi ci rappresentano la verità che respira, non come la si indovina nel quadro in cui la prospettiva simula la lontananza e la vicinanza e le ombre scimmieggiano il rilievo, ma come ce la dà la statua nella quale, i tendini, i muscoli, le vene e i nervi, sono realmente impietrati sicchè basta talvolta un guizzo della fantasia e la figura s'imporpora, parla e cammina.

Ciò che lo scultore non può fare, quel miracolo per cui Pigmalione vivificò Galatea e che Michelangelo parafrasò gridando al suo Mosè: adesso parla! il poeta sovrano lo compie perchè, con l'artifizio dell'arte sua, dopo di aver modellato la statua può farla parlare e gestire, può attribuirle le passioni che

lo esagitano e allora la fredda rappresentazione plastica acquista un'attrattiva che stravince ogni altra creazione d'artista perchè diventa vitale.

Questo il motivo per cui il poeta sovrano, che è scultore o pittore, nel presentarci i suoi eroi, quando infonde in essi l'alito della vita e li fa parlare ed agire, diventa filosofo, scienziato, esploratore, guerriero o profeta a norma delle parole che mette loro nella bocca e delle passioni che loro infonde.

Abbiamo detto che il poeta scultore è denso e rapido, succinto e conciso, plastico e forte: aggiungiamo ancora che esso rivela l'indole michelangiolesca in Dante, quella canoviana nel Foscolo e nel Poliziano. Il poeta meno originale è invece il poeta musicista, quello cioè in cui predomina l'indole musicale perchè, abbandonandosi egli all'onda della melodia che gli fluisce spontanea col verso, riesce prolisso e fiacco, monotono e stucchevole e ne studieremo le ragioni più innanzi quantunque possiamo fin d'ora asserire che tutti gli improvvisatori e quasi tutti i poeti prediletti dalla folla appartengono alla categoria dei poeti musicisti.

❦

Donde viene al poeta scultore questo suggello individuale così rilevato e riconoscibile per cui manifesta quel suo preciso e saldo carattere che lo fa più originale del poeta pittore?

Comparando il quadro e la statua noi potremo facilmente dimostrare le caratteristiche che distinguono il poeta scultore dal poeta pittore.

Il quadro, è noto ad ogni pupilla veggente, si compone di elementi più varî e più complessi di quelli che informano l'opera scultorea, due fra di essi notevolissimi perchè sono degli artifizi ai quali la scultura non deve soggiacere e cioè la prospettiva, che sostituisce a un oggetto la sua imagine descritta, e il chiaro-scuro, che simula il rilievo sopra una superficie piana. Il pittore dunque, per imitare il vero, deve ricorrere a varie finzioni, deve manipolare un maggior numero di ingredienti e ottiene l'effetto con delle invenzioni astute alle quali lo scultore si sottrae. Siccome la graduazione dei colori è infinita, siccome ogni pittore possiede una gamma cromatica indivi-

duale che lo inclina a sentire e quindi ad usare con maggior larghezza un colore piuttosto che un altro, così il vero, in pittura, si raggiunge con sacrifizi più gravi e più duri che non in un'opera scultorea nella quale la purezza della linea e la correttezza della modellatura sono i soli elementi essenziali, qualunque sia la materia con la quale la statua è plasmata.

Questo riguardo all'opera d'arte. Quanto all'osservatore poi il fenomeno si complica ancora perchè anche chi contempla il quadro possiede la propria nota cromatica individuale che lo inclina a preferire una tonalità di colori sopra le altre; ed ecco il motivo di certe predilezioni, affatto soggettive, che pareggiano per numero e per varietà gli elementi che formano l'opera d'arte.

Chi contempla un quadro subisce dunque l'imposizione dell'artista fino a un certo limite, vero è che nel numero degli ammiratori v'ha sempre chi loda il disegno, chi invece il colorito, chi la prospettiva, chi il chiaro-scuro; ciascuno insomma è portato a godersi maggiormente quello che sente di più e che meglio risponde alla sua nota organica; raramente quindi tutti i fattori che compongono il quadro trovano un'eco di vibrazioni unisone in ogni spettatore. La statua invece, siccome risulta di un unico com-

plesso di superfici che danno il rilievo, è meno soggetta alla critica che non lo sia un dipinto e, quando è veramente bella, accarezza gli occhi di tutti.

Un esempio palpabile e chiaro varrà più d'ogni dissertazione a provare la verità dell'asserto.

Scegliamo alla ventura due capolavori e cioè un quadro e una statua e siano fra i più noti: la Madonna della Seggiola di Raffaello nel Palazzo Pitti in Firenze e la Venere di Milo al Louvre di Parigi. Non occorre bandire una pubblica votazione per concludere che il pubblico, pur ammirando l'opera sovrana, è più inchinevole a sindacare il quadro che la statua, appunto perchè nel quadro vi sono un maggior numero di elementi che eccitano la critica, che anzi la aizzano. È noto altresì che gli stessi analisti di professione manifestano i pareri più varî e discordi davanti al quadro che non davanti alla statua.

V'ha chi loda nella Madonna della Seggiola la vivezza dei colori, altri invece la trova un po' illanguidita; l'uno s'accende d'entusiasmo dinanzi al volto della Vergine, quest'altro ci trova a ridire, chi esalta la perfezione del disegno, chi invece ne scorge delle pecche; tutti insomma, davanti all'opera pittorica, possono manifestare la loro equazione personale con una certa libertà di pensiero.

Cavalcaselle e Crowe, dopo di aver ammirato le forme « così maestrevolmente modellate, i lineamenti così puri, lo sguardo tanto soave » aggiungono che « se l'abilità del pittore si mostra nella felice disposizione delle figure, questo effetto però lo ha potuto conseguire sacrificando in alcun modo la natura dell'arte » e osservano ancora che la Vergine tiene il ginocchio sinistro troppo alto (1). Il Passavant invece dice che il quadro ha « qualcosa dell'affresco » che « la maniera ingegnosa, franca e magistrale del dipinto » avvalorano questa sua congettura (2). Lo Springer trova che « le forme fiorentine sono sostituite dalle forme romane e alla delicatezza di un bel colorito chiaro sottentra un tono ampio e pieno d'effetto ».

Sulla Venere di Milo invece il giudizio della folla e quello dei critici è quasi concorde e il tributo di lodi che le generazioni v'hanno a mano a mano recato sono unanimi. Perchè? Perchè ad informare la statua concorrono meno elementi che non pel quadro, perchè infine, siccome la statua rappresenta un at-

(1) Cavalcaselle e Crowe. *Raffaello e le sue opere.* Firenze, Le Monnier, 1890, vol. II, pag. 265-66.

(2) Passavant I. D. *Raffaello d'Urbino.* Firenze, Le Monnier, 1899, vol. II, pag. 275.

timo della vita colto dal vero e riprodotto in tutto rilievo, essa riesce a ritrarlo con maggior efficacia non dovendo lo scultore ricorrere alle finzioni della prospettiva e del chiaro-scuro che sono degli artifizî d'arte adoperati per contraffare la realtà.

Per l'istessa ragione il poeta che manifesta delle tendenze spiccatamente scultoree, riesce assai meglio del poeta pittore a presentarci i suoi personaggi nelle loro forme materiali e risulta più originale del poeta pittore perchè i mezzi di cui si serve per imitare il vero sono meno complessi di quelli che il poeta pittore adopera.

* *

Ho detto che l'indole essenzialmente scultorea di Dante come poeta ha fatto di lui un genio rappresentativo, uno dei pochissimi che dimostrano un'impronta tutta individuale, che incarnano cioè un metodo e uno stile. Ma Dante è un genio sovrano ciò significa ch'egli, pur essendo un poeta scultore per eccellenza, è altresì poeta pittore e poeta musicista. Anzi, quasi sempre, anche quando ci presenta la figurazione viva e spirante del suo eroe, in-

tuendo, per virtù d'ingegno, la necessità di crearle intorno un ambiente affinchè il personaggio possa muoversi ed agire non al modo di un automa ma come una creatura vera, ci dipinge con larghe e robuste pennellate l'aspetto del luogo circostante ed allora la subbia e la gradina, il pennello e la tavolozza s'alternano con varia vicenda. È da notare però che Dante, quando mette mano al pennello, lo impugna alla maniera di Michelangelo: è sempre uno scultore che dipinge. Anzi, talvolta, certe sue scene fantasiose, ci ricordano gli scenografi dell'epoca aurea: il Ferdinando Bibiena e il Giambattista Piranesi i quali presentarono con grandiosa imponenza d'assieme le belle visioni pittoriche e le poderose prospettive con dei mezzi sbrigativi, adoperando cioè le vaste pennellate satolle, i forti contrasti dei chiaroscuri e gli scorci audaci di sotto in su.

Quando Dante dipinge (pochissimi passi eccettuati) cura la massa, l'effetto e trascura il dettaglio. Raramente riesce a pennelleggiare le morbide sfumature nelle quali eccelle il Petrarca e stupisce addirittura l'Ariosto.

❦

Eppure c'è un canto nella *Divina Commedia* che il lettore cavilloso potrebbe ricordarmi con l'intenzione di screditare l'indole scultorea del poeta.

Nel primo girone del Purgatorio, là dove procedono chine sotto il peso dei massi granitici le anime dei superbi, Dante scorge lungo la parete dello scaglione, certi bassorilievi scolpiti nella roccia, i quali raffigurano storie ed atti di somma umiltà.

Giust'appunto rileggendo quella descrizione mediocre sorge spontanea la domanda: Questa è dunque la virtù di Dante scultore? E l'arte del poeta ci sembra impicciolita perchè si sminuzza, pedanteggia, singolarmente nel modellare il bassorilievo di Trajano che compie l'atto di giustizia a beneficio della vedovella prosternata.

Perchè questo? Se veramente è connaturata al poeta l'indole scultorea, egli doveva appunto in quella digressione manifestare apertamente la forza plastica del suo pollice scúltile. Così ragiona l'osservatore superficiale, così sofistica il critico miope. Ma se si giu-

dica imparzialmente questo fatto è una nuova, anzi una più chiara conferma della nostra affermazione.

Dante è scultore grande e potente per virtù innata, per impulso spontaneo e irrefrenabile, ci dà insomma la vera statua soltanto quando essa gli appare come un pensiero non cercato e non voluto; sul primo balzo del Purgatorio invece non si tratta di una creazione interiore ma di cosa preesistente, che è estranea al poeta e che egli s'ingegna di descrivere al lettore: è insomma una figurazione veduta fuori di sè e non dentro sè. Quando Dante scolpisce la gigantesca figura di Farinata, la statua si forma e si incarna per una serie di impulsi creativi che muovono dal cuore al suo cervello e dal cervello alla penna. Ogni parola che Dante spende intorno ad essa è un atto riflesso d'una imagine pensata, un colpo di subbia che toglie il superfluo e dà rilievo a un qualche dettaglio, sicchè la figura si vien formando a poco a poco, di mano in mano ch'egli, vedendola e sentendola ingigantire dentro di sè, s'accende di entusiasmo e con le parole schiette, polpute e sintetiche, riesce a mostrarla anche al lettore. Per tal modo il poeta, assorto e rapito in quell'interna visione, s'abbandona intero, col corpo e coll'anima, al fiotto dei propri

pensieri, asseconda con la penna gli impulsi della fantasia, senz'altra preoccupazione fuorchè quella di manifestare i suoi sentimenti, di portare e rifare fuori di sè, in forme visibili e tangibili, il fantasma ideale della sua anima sognante.

Allora Dante è crudamente sincero, riesce suggestivo e manifesta con la prepotenza del genio l'indole scultorea innata.

Nel primo girone del Purgatorio il fatto è psicologicamente diverso perchè il poeta si trova davanti ad una serie di bassorilievi già scolpiti i quali rappresentano certi atti di umiltà ch' egli, prima di mettere in versi, ha trascelto di sulle pagine della storia. Il compito di Dante non è dunque quello del poeta che crea, ma del poeta che descrive. Creando egli si concede tutto intero al fantasma che gli appare e che vuol vestire di ossa e di polpe e l'entusiasmo, che è passione, soccorre l'intelligenza, che è ragione; mentre quando descrive il cuore può anche tacere, la passione è sopita e il verso allora non scorre più fluido e ardente, vivo e sostanziale, ma si svolge nell'uniforme monotonia del ritmo e del metro.

Dante, nel primo girone del Purgatorio, perchè osservò e riprodusse un bassorilievo che vedeva fuori di sè fu impersonale: nel-

l'ultimo cerchio dell'Inferno invece, plasmando con le proprie mani gli atteggiamenti dell'Ugolino e dei suoi figliuoli di mano in mano che la visione si materiava dentro di lui, riescì personalissimo.

Nella cornice dei superbi dunque l'artifizio dell'arte, nella ghiaccia dell'Antenora un miracolo d'arte e di passione a un tempo.

Vediamo ora come nel canto di Ugolino il poeta scultore riesca a presentarci dei bassorilievi vivi e potenti e con che mezzi e per quali impulsi di spontaneità creativa. Cerchiamo di sorprendere l'uomo di genio mentre lavora; di scrutare i segreti della sua arte sovrana.

❦

La bocca sollevò dal fiero pasto
  Quel peccator, forbendola a' capelli
  Del capo, ch'egli avea di retro guasto.

Poi cominciò:

Ecco il primo bassorilievo, digrossato con pochi ma fermi colpi di scalpello. Il poeta infatti non dice verbo del viso di Ugolino, ne descrive soltanto l'atteggiamento e il lettore

è stimolato a compiere il primo sforzo mentale; deve cioè raffigurarsi la fisionomia e la mimica del Conte, colmando la lacuna voluta da Dante: è il primo lieve incitamento che ci costringe a portare una parte del nostro io nell'opera d'arte, per cui principia fra lo scrittore e il lettore quella corrispondenza di vibrazioni che preannunzia l'accordo imminente.

« *Poi cominciò:* » E l'Ugolino parla a Dante, gli si presenta, lo impietosisce, e segue il secondo bassorilievo:

> Breve pertugio dentro dalla muda
> . . . .
> . . . .
> M'avea mostrato per lo suo forame
> Più lune già, quand' io feci il mal sonno
> Che del futuro mi squarciò il velame.

Tutto questo in piena luce, nello sfondo poi, come segnata a graffito, la visione del sogno presago e funesto che fece l'Ugolino nella notte e cioè i Gualandi, i Sismondi e i Lanfranchi che cacciano il lupo e i lupicini al monte. Anche qui nessun vocabolo cromatico, nessun aggettivo che ricordi l'oscurità umidiccia della carcere, nessun epiteto pittorico al racconto dei sognati lupicini inseguiti, ma soltanto poche parole che ricordano la forma e non il colore: « Cagne magre, studiose e conte ».

Il terzo bassorilievo si annunzia con le parole:

> Quando fui desto innanzi la dimane,
> Pianger sentii fra il sonno i miei figliuoli
> Ch'eran con meco, e dimandar del pane.

E immediatamente segue l'apostrofe al poeta:

> Ben se' crudel, se tu già non ti duoli
> Pensando ciò ch'al mio cor s'annunziava.
> E se non piangi, di che pianger suoli?

Come si vede la scena si anima, già il calore della vita imporpora la scoltura e i personaggi manifestano apertamente la commozione che li esagita. Ed ecco il quarto bassorilievo; circoscritto da tre terzine:

> Già eran desti, e l'ora s'appressava
> Che il cibo ne soleva essere addotto,
> E per suo sogno ciascun dubitava.
> Ed io sentii chiavar l'uscio di sotto
> All'orribile torre; ond' io guardai
> Nel viso a' miei figliuoi senza far motto.
> Io non piangeva; sì dentro impietrai;
> Piangevan elli; . . . .

Michelangiolesca davvero questa figurazione, prepotentemente suggestiva perchè qui il lettore non è stimolato, ma è addirittura sferzato a lavorar di fantasia allorchè, giunto

al terribile verso: « Io non piangeva; sì dentro impietrai; » la mente eccitata gli suggerisce l'orrendo aspetto dell'Ugolino, ch'egli può atteggiare come vuole quanto ai piccoli dettagli fisionomici, i quali saranno più evidenti ed acquisteranno maggior forza di rilievo a norma dell'impressionabilità di chi legge. Ognuno però ha dinanzi a sè, ben chiara e circoscritta, la figura del Conte nell'atteggiamento appena digrossato in cui lo ritrasse il poeta e cioè immobile, con le pupille fisse, *impietrito* dal dolore.

La plasticità di questo traslato è d'una chiarezza suprema, esso rappresenta il colpo di subbia decisivo alla figura del traditore e palesa lo stato dell'animo suo. Noi siamo dunque commossi da due vibrazioni unisone potentissime: l'emozione estetica, che è suggerita dalle sembianze scúltili del personaggio e l'emozione passionale dall'orrendo presentimento che lo strazia; ormai non siamo più spettatori del dramma, crediamo veramente di esserne gli attori.

E' la tragedia incalza e precipita verso la catastrofe:

> Però non lagrimai, nè rispos' io
> Tutto quel giorno, nè la notte appresso,
> Infin che l'altro sol nel mondo usciò.

Come è angosciosa questa sosta, questa lunga pausa di inaudito dolore! Il poeta prolunga nel tempo, per un giorno e per una notte, la visione dell'Ugolino impietrito, finchè:

> Come un poco di raggio si fu messo
> Nel doloroso carcere, ed io scorsi
> Per quattro visi lo mio aspetto stesso,
> Ambo le mani per dolor mi morsi

e i figli, pensando che quell'atto manifestasse una voglia famelica, si levano e si offrono al padre. E questa scena rappresenta il quinto bassorilievo. Anche qui nessuna pennellata su quelle cinque faccie, (tanto pallide sul fondo cupo della carcere buia!); il poeta, rifiutatore aperto d'ogni lirismo, scolpisce, non dipinge, e lascia che il lettore imagini i visi smorti e sparuti delle vittime, lo costringe anzi a ricordare quei dettagli ch'egli ha taciuto, e noi, nel fervore della fantasia operante, diventiamo inconsciamente i collaboratori dell'opera d'arte.

> Poscia che fummo al quarto dì venuti,
> Gaddo mi si gittò disteso a' piedi
> Dicendo: Padre mio, chè non m'ajuti?

I figli allora cascano esausti l'uno dopo l'altro a' piedi del padre ed egli, già cieco, si mette

a brancolare vagellando sui cadaveri per due giorni interi, finchè, allibito dal digiuno, stramazza anch'esso sui cari corpi disfatti.

Ci son qui tre episodî scolpiti in una sola cornice; un trittico eloquente che riassume la catastrofe finale: Gaddo che invoca l'ajuto del padre. Il padre delirante che brancica sui cadaveri dei figli e per ultimo l'epilogo fatale; il bassorilievo della morte, vale a dire il padre esanime sulle spoglie putrescenti.

Tre terzine procellose e vibranti che ti succhiellano addentro la visione. Un poeta pittore, nell'ultimo atto di questo dramma, avrebbe scritto parecchie pagine, si sarebbe indugiato in dettagli minuziosi di lumi, di ombre e di scorci; un poeta musicista avrebbe messo nella bocca d'ogni morente grida di aiuto e di disperazione, ridestando fors'anche la cupa eco nella carcere sotterranea; un poeta filosofo, valendosi dell' esperienza di Ugolino e dell'ingenuità dei figliuoli, avrebbe intessuto un dialogo platonico sul tipo del Fedone; Dante scultore invece scrive tre sole terzine che comprendono le cinque agonie e le cinque morti e quando la tragedia è compiuta, con un endecasillabo lagrimoso o sanguinante, ci dà l'epilogo, scolpisce cioè il suo ultimo bassorilievo:

Poscia più che il dolor potè il digiuno.

Atrocissimo verso, vieppiù terribile e suggestivo perchè di dubbia interpretazione.

Il lettore impressionabile spiegherà che il dolore fu più forte del digiuno, ed ecco l'Ugolino morto di schianto sui cadaveri *intatti* dei figliuoli.

Il lettore impassibile dirà invece che il digiuno ha sopraffatto il dolore, ed ecco il padre che addenta le carni della sua carne.

Nell'ambiguità di questo verso dunque, che può essere pietoso o mostruoso, Dante ha inconsciamente rivelato un segreto d'arte dei sommi poeti; questo: L'uomo di genio non suggerisce ma suscita pensieri, muta cioè lo spettatore in attore il quale è maggiormente commosso e compreso della sua parte fittizia perchè vi partecipa con la propria anima, vale a dire con una mimica tutta interiore, più intensa quindi e più vera di quella creata dal comico col gesto.

Prima d'accingersi a scrivere questo canto il poeta ha forse pensatamente voluto queste omissioni e queste ambiguità, queste sintesi scultoree e l'alternarsi dell'emozione estetica e passionale che abbiamo notato?

No, Dante obbedì all'impulso della sua indole, scrisse come il cuore gli dettava, con quella irrefrenabile spontaneità lirica che gli suggerì, a tempo e luogo, le famose invettive contro Firenze e contro il papato.

Siamo noi critici che davanti all'opera sua, analizzando e raffrontando, possiamo scrutare l'arte del poeta e dimostrare le caratteristiche essenziali del suo genio.

Dante non seppe forse mai d'essere un poeta scultore nato, come l'Ariosto certamente non si sarà mai detto: Io sono un poeta pittore. Essi furono *sinceri*, stamparono il loro carattere nell'opera, con la stessa tenacità e prontezza con cui il torsello impronta la moneta. Ed è appunto perchè secondarono sempre la loro voce interiore che noi possiamo oggi, studiando le opere, investigare e definire l'indole degli autori poichè l'analisi è sempre più ampia e serena, la critica più agevole e spedita, quanta maggior sincerità è nell'opera d'arte.

Se furono al mondo dei poeti che seguirono senza perplessità e senza esitazione gli impulsi dell'anima nel creare sono essi i poeti sovrani, gloria e vanto d'ogni popolo, multiformi e multanimi come le divinità, poeti nazionali e universali al tempo medesimo perchè si fanno capire da tutti, fra i quali primeggiano e trascendono Omero e Virgilio, Dante e Shakespeare, Goethe e Victor Hugo.

Sovrani nell'arte veramente, ma grandi caratteri, eroi della forza e della volontà, sdegnosi dei vani ed oziosi parlari, serenamente

impassibili anche fra le angustie delle servitù quotidiane.

Provatevi di adoperare il bulino critico sui libri dei poeti mediocri, dei naufraghi famosi come Matteo Palmieri, Fazio degli Uberti o Federico Frezzi per studiar l'uomo attraverso le opere e cadrete in un ginepraio così fitto e spinoso da lasciarvi i brandelli. Questi poeti infatti, durante la loro vita, si preoccuparono massimamente di dilettare il pubblico che doveva giudicarli e quindi ammanivano la vivanda d'uso: erano l'eco di tutte le voci, lo specchio di tutti i pensieri e talvolta, come il Marino nel seicento e il Metastasio nel settecento, ebbero, durante la vita onori e gloria che i poeti sovrani raramente godettero.

Oggi però le forti e terse lenti della critica s'affisano inesorabili sulle loro opere sicchè la frode è scoperta, l'adulterazione svelata e il poeta, che i nostri avi avevano celebrato come un genio, diventa per la generazione attuale soltanto un ingegno, talvolta lo si cita appena come un talento.

Per questo fatto, quando mi capita fra le mani un libro di qualche critico cruscaio che ristampa e commenta gli scritti di questi gloriosi naufraghi del Parnaso, omai diventati così numerosi che non li ospiterebbe la ca-

verna Coricia, sono stimolato a gridargli: A che tanto spreco di mente e di mano, d'erudizione e di pazienza, intorno a un'opera che manca del primo, del più essenziale requisito del genio: la sincerità? Studiamo i mediocri, ma soltanto per l'efficace apprezzamento per cui i genî, al confronto, sfolgorano di nuove luci, come sfolgora la gemma preziosa accanto all'imitazione. Studiamo i naufraghi ma per scoprire le ragioni del loro naufragio, per incitare chi sa e può a volere la gloria e non la notorietà.

Questo io pensavo rileggendo di questi giorni l'episodio del conte Ugolino nel quale si manifesta piena ed intera la rude schiettezza dell'indole dantesca ed anche mi son chiesto il motivo per cui questo canto, adorno di così stupendi bassorilievi, diffonde una vera energia di magnetismo sulle moltitudini ed è noverato fra i più belli di tutto il poema. Ed ecco, a mio giudizio, la ragione profonda e viscerale di questa attrattiva:

Rileggendo l'episodio per intero si nota subito, a un primo esame, che il poeta scolpisce prima il bassorilievo suscitando in chi legge un'emozione estetica e poi, valendosi dei mezzi che l'arte sua gli concede, infonde nella scoltura l'alito della vita e fa gestire e parlare i suoi personaggi, suscitando l'emozione passionale.

Questo sapiente alternarsi della visione plastica e dell'emozione affettiva, che si rinnova or sì or no per tutto il canto con un crescendo impetuoso, è un'attrattiva irresistibile, è l'arte dei sommi che ci inviluppa nel cerchio fatale della fascinazione e finisce per sedurre i più restii, facendoli partecipare col cuore e col cervello al dramma che il poeta ha imaginato.

L'artificio d'arte per cui il canto di Ugolino riesce a commoverci fino alle lagrime e strapparci altresì un grido di ammirazione per la sua sobria struttura scultorea è dunque di una semplicità grande. Il lettore è adescato e sedotto e s'accende d'entusiasmo perchè il poeta gli presenta la visione e gli suggerisce immediatamente l'emozione. Non appena egli ci ha scolpito il bassorilievo, rimovendo in noi l'impressione estetica, ci dà l'invettiva o il racconto e suscita l'emozione passionale, eppoi (arte dei grandi ingegni è questa) quando il dramma giunge al suo punto supremo, non c'è più il verso che scolpisce eppoi quello che infonde nella scoltura la vitalità del gesto e della parola, ma c'è il colpo di scalpello decisivo, il vocabolo sovrano che fonde e lega la nozione plastica e la passionale: sì dentro *impietrai*. Questo verbo, messo là in quel tempo e in quel luogo è veramente un verbo rappresentativo. E se voi leg-

gete altrui questo bellissimo canto vedrete che chi ascolta incomincierà ad esser tutto vostro, intento al dramma col cuore e col cervello, proprio quando l'Ugolino, sentendo chiavar l'uscio dell'orribile torre, guarda nel viso a' suoi figliuoli senza far motto e non parla, non piange, non gestisce, ma rimane *impietrito.*

Dante l'ha forse voluta questa parola sostanziale? L'ha egli forse trascelta ad arte? Senza dubbio, no; essa sprazzò lì per lì dalla sua mente sovrana perchè era l'unico verbo plastico e vivo che la sua indole di poeta scultore poteva suggerirgli e se esso non fosse stato, giunto a quel punto del suo racconto, egli l'avrebbe creato, come creò a luogo e tempo, i verbi disunare, intreare, intuare, immiare, inluiare.

Questo fatto significa che il genio si ribella sovente alle regole stabilite dai più, varca talvolta anche i confini della grammatica [1], ma si ribella soltanto quando le leggi dell'arte gli impediscono la libera manifestazione dell'idea, quando il patrimonio della lingua non gli offre il fabbisogno. Allora supplisce alla mancanza con l'inventiva e questo strappo è

---

[1] Ti ricordo, lettore, il verso 148° del IV canto dell'Inferno: « La *sesta* compagnia in due si scema ».

quasi sempre efficace perchè la parola fresca e vergine è una creazione geniale.

❦

È nel canto di Farinata che Dante modella la statua. Una statua gigantesca che insorge da un avello infocato ed è plasmata con sì fermo e spontaneo volere, che ci appare inflessibile ed austera come un antico semone redivivo. Di tutte le figure dantesche questa è forse la più viva e la più possente, quella che il poeta sentì consanguinea e riprodusse con sì grande evidenza rappresentativa da lasciare in essa, ben definiti e palesi, i segni dell'esser suo.

> Vedi là Farinata chi s'è dritto:
> Dalla cintola in su tutto il vedrai.

Ecco lo sguardo sintetico che abbraccia il monumento nel suo insieme, quando la tela che lo inviluppava cade d'un tratto per terra. Ed è la plasticità di una sola parola che scolpisce il dannato: Egli è *dritto*, dice Dante; tutto d'un pezzo dunque nella schietta e maschia rigidità delle sue forme. Dopo questo se-

guono altri versi che rivelano l'espressione della figura:

> Ed ei s'ergea col petto e colla fronte,
> Come avesse lo inferno in gran dispitto.

Son dunque il petto e la fronte, i ricettacoli del cuore e del cervello, che il poeta pone in rilievo per significare che quell'ombra aveva l'Inferno in disdegno. Arte dei grandi è questa, che vede prontamente e nettamente là dove il pollice creatore deve, con maggiore insistenza, premere la creta al fine di rifare la vita. Farinata aveva l' Inferno in gran dispitto, questo voleva significare l' artefice. Un qualunque scultore avrebbe espresso questo sentimento con una mossa gladiatoria, un gesto espressivo o un attitudine plebea, e sarebbe stata arte volgare. Lo scultore sovrano invece ti presenta una figura d'una compostezza ieratica, ma converge l'attenzione sul petto e sulla fronte perchè son essi le sedi dell'intelligenza e degli affetti: i fattori principali d'ogni azione umàna. In tutto rilievo dunque, fermamente modellati e spiccanti, la fronte austera e il petto magnanimo traducono l'indole di Farinata.

Dante, in questi pochi versi, ci ha presentato la statua suscitando in noi l'emozione estetica ed ora, valendosi dell'artifizio

della parola, le infonderà l'alito della vita, rivelerà cioè al lettore l'intima essenza dei sentimenti ch'egli ha adombrato e desterà in lui l'emozione passionale. Farinata interroga, s'indispettisce, sentenzia; ma non si disfigura; assiste anzi impassibile al commovente episodio del Cavalcante, tutto chiuso nel suo pensiero come un cavaliere nell'armatura, e quando riprende, in voce di profeta, la magnifica perorazione Dante insiste una volta ancora sull'atteggiamento statuario del suo eroe e perchè la figura si stampi nel nostro cervello con un'impronta indelebile, ci ricorda che quel magnanimo a cui posta restato gli era, non mutò aspetto, non mosse collo, non piegò sua costa.

È assolutamente impossibile di circoscrivere con delle parole più incisive e sintetiche la bronzea rigidità di una statua. Nessuna altra figura evocata nel poema rivela l'indole scultorea in modo così aperto e sincero. Farinata è il capolavoro di Dante scultore è per lui ciò che fu il David per Michelangelo e l'Ercole morente per Pietro Puget.

Lo scalpello e la parola, governati dal genio, possono dunque concorrere a uno scopo unico, la creazione cioè della statua materiale e di quella ideale, vale a dire il marmo che parla e la parola che impietra. E questo è

ancor uno dei mille esempî che provano la strettissima parentela delle lettere e delle arti.

Quando invece l'Alighieri vuol suscitare nell'animo del lettore la visione estetica del personaggio descrivendogli soltanto lo stato d'animo in cui si trova, ci dà ancora la statua ma egli non è più un precursore di Michelangelo, bensì ci ricorda Lorenzo Bernini.

Nel canto quattordicesimo dell'Inferno Dante evoca l'ombra eroica di Capaneo: uno dei sette re della Grecia, alleati di Polinice contro Tebe, il quale, tutto acceso da ardor bellicoso, inerpicatosi sulle mura della città assediata, mentre ferveva il fragore della battaglia, sfidò Giove a difenderla con sì empia provocazione che il dio, sdegnato, lo colpì della folgore trisulca e lo uccise. Capaneo è dunque una brutta copia del Prometeo eschileo è insomma un impulsivo millantatore e simboleggia la temerità, che è l'arroganza dei deboli, mentre Prometeo impersona il coraggio, che è la superiorità dei forti. Per sè stessa dunque la figura di Capaneo possiede di già varii elementi scultorei ed il poeta Stazio, dodici secoli prima di Dante, narrando la tragica morte del guerriero scrisse una delle più belle pagine della sua Tebaide.

L'Alighieri ritrova ora Capaneo nel terzo girone del settimo cerchio infernale, là dove

sono puniti con la pioggia di fuoco i violenti contro Dio e, secondando l'indole sua connaturata, ce lo riplasma in questi versi:

> Chi è quel grande, che non par che curi
> Lo incendio, e giace dispettoso e torto
> Sì, che la pioggia non par che il maturi?

La forma umana ch'egli ci mette davanti è dunque distesa per terra: è enorme e giace dispettosa e torta sotto le falde infocate. Dispettosa e torta: ecco i due aggettivi che il poeta rimesta col verso per delineare l'atteggiamento di Capaneo, due attributi psicologici i quali, appunto perchè si riferiscono ad uno stato dell'animo, non suscitano nel lettore nessuna chiara visione estetica, bisogna anzi ch'egli compia uno sforzo di fantasia per imaginare la posa del dannato.

Soltanto quando Capaneo insorge con la parola, parafrasando l' antica bestemmia, soltanto quando Virgilio lo riprende con tanta forza di voce che Dante mai aveva udito l'uguale, l'impetuosità indomita dell'eroe ci suggerisce la mossa in cui fu atteggiato. Dante però non suscita la visione plastica con parole scultoree, ma stimola invece il lettore ad imaginare la positura di Capaneo a norma dei suoi gusti, purchè essa corrisponda all'invettiva con la quale il dannato manifesta l'ira sua.

Quei commentatori e quei critici i quali citarono Capaneo come una delle figure più plastiche del poema furono dunque tratti in inganno dall'apparenza, attribuendo a Dante quella visione plastica ch' essi stessi hanno concepito.

Ne vogliamo una prova? Eccola: Date a leggere a dei disegnatori il canto di Farinata e poi invitateli a ritrarre graficamente la figura dell'eroe e vedrete che tutti saranno concordi nel riprodurre la rigidità arida e schietta del fiorentino, che s'erge gigante col petto e con la fronte e non muta aspetto, non muove collo nè piega costa. Ritentate ora la prova col canto di Capaneo e vedrete che ciascuno potrà scapricciarsi a suo talento nel ricomporre la posa del dannato.

Ho qui sul mio tavolo parecchie fra le migliori edizioni illustrate della Divina Commedia e, raffrontandole, m' accorgo d' aver pensato il vero.

Lo Scaramuzza infatti ritrae l'eroe a sedere, ma di scorcio, con la mano sinistra sulla terra e la destra sulla coscia. Giovanni Flaxmann, lo mette anch'esso a sedere, ma di fronte, con le due palme calcate sul suolo. Alberto Martini, nell'edizione dell'Alinari, ce lo presenta invece resupino con la testa protesa come per uno sforzo doloroso. Nell'edizione

del Landino del 1491 è adagiato per metà, nella molle attitudine di una Venere tizianesca. Bartolomeo Pinelli lo mette a sedere con la gamba destra piegata, la palma sul ginocchio nell'attitudine di chi sta per sorgere all'improvviso. Nell'edizione del Vellutello, impressa in Venezia dal Marcolini nel 1544, giace supino con le braccia aderenti alla persona, nella flaccida posa d'un gigantesco Enopio, coronato d'edera e d'alloro e cotto dal vino. Gustavo Dorè infine lo adagia tra la moltitudine dei dannati, con le braccia alzate, i pugni chiusi, le gambe flesse, simile ad un ragno mostruoso in forma d'uomo.

Sfogliate ora quegli stessi volumi là dove l'artista si è trovato dinanzi alla bronzea figura dell'Uberti e troverete gli illustratori concordi. Questo fatto significa che nel canto di Farinata Dante modella la statua, in quello di Capaneo invece ce la suggerisce; nell'uno gli elementi plastici ci sono veramente, nell'altro sono soltanto adombrati.

Eppure la figura di Capaneo risulta statuaria anch'essa ed ho anzi detto che rappresenta l'esagerazione dell'arte michelangiolesca, risente cioè del barocco. Perchè? Per effetto del contrasto voluto da Dante il quale mette nella bocca di Capaneo delle parole eroiche che contraffanno i suoi veri pensieri e vo-

gliono esprimere la forza, mentre sono uno sforzo, ostentano il coraggio mentre sono una spavalderia.

Questo artifizio psicologico, pur essendo efficace a dimostrare la tracotanza di Capaneo, conferisce alla figura di lui un aspetto plastico ridevole perchè innaturale ed esagerato. Avete mai veduto, nelle arene, quei *clowns* che scimmieggiano gli atleti, simulando atti e contrazioni di forza, mentre sollevano dei grossi pesi di carta pesta? Il Capaneo dantesco mi ricorda costoro. Dante non ha dunque scritto nessun verso veramente plastico sull'atteggiamento di quell'eroe, ma lo fa parlare da gradasso perchè il lettore, conoscendone il carattere, riveda l'uomo. E questo fatto si avvera ma in modo che il personaggio risulta deforme e grottesco e quindi plasticamente imperfetto.

Invece, in questo canto, ci volevano proprio delle parole d'ossa e di polpe che rincarnassero tutta intera la figura del dannato ribelle. Farinata, eroe magnanimo, s'erge col petto e con la fronte e noi abbiamo già notata la prepotente plasticità di quel verso che converge l'attenzione dello spettatore sulle due parti più nobili del corpo umano le sedi cioè dell'intelletto e della passione. Capaneo, che non rappresenta la forza ma lo sforzo, doveva,

pur nei versi danteschi, esser plasticamente ritratto in quella mossa gladiatoria che certamente Dante avrà imaginato ma che trascurò di riprodurre. Allora soltanto il figlio di Ipponoo e di Laodice avrebbe potuto chiamarsi una figura michelangiolesca, come veramente ci si presenta nel decimo canto della Tebaide che ancora ti ricordo, lettore, in appoggio della mia affermazione.

❦

Ho detto che l'indole scultorea di Dante si manifesta in tutto il poema aggiungo ora che, eccettuati pochi canti del Paradiso, la Divina Commedia è un magnifico duomo vocale ove l'arte dello scalpello signoreggia. Se dopo la lettura delle tre cantiche, si abbraccia con uno sguardo sintetico la moltitudine dei personaggi che le popolano, per poco che la fantasia s'accalori, ci sembrerà d'aver visitato lo studio di un grande scultore. Dovunque noi troviamo le traccie della sua operosità. Ecco la statua compiuta, già tradotta nel marmo ed impeccabile di forme e d' espressione; il torso erculeo dai turgidi rilievi che addensan l'ombre eloquenti nelle cavità si-

nuose; il busto sbozzato appena e pur già vivo e spirante; la testa inviluppata nell'umido pannolino che maggiormente ci attrae per quel divieto che la nasconde; ed ecco ancora, intorno intorno, innumerevoli saggi di espressioni e di atteggiamenti colti dal vero: membra mútile, maschere contraffatte, palme protese, pugni serrati, dita insieme tessute. Da per tutto insomma, nella creta, nel gesso, nel marmo, l'impronta sovrana d'un pollice esperto, che rivela al critico le varie manifestazioni dell'artefice e lo sforzo continuo e pertinace per riprodurre l'attimo della vita.

Chi non ricorda, fra le forme scultoree, i mostri ripartiti nell'Inferno, gli strani connubi d'uomini e di fiere che Dante ha trascelto per simboleggiare vizi e passioni?

Nel campo delle arti plastiche io conosco un unico grande scultore d'animali: Antonio Luigi Barye, così vero ed esatto che si disse di lui: se un suo bronzo s'infrange portane i cocci a Cuvier e vedrai che il grande naturalista li ricomporrà. Ebbene, i mostri scolpiti da Dante ricordano l'arte diligente di Luigi Barye. Cerbero, le Arpie, i Centauri, il Minotauro e Gerione, sono modellati con sì grande magistero d'arte che lo scultore, davanti ad essi, non deve più creare, deve sol-

tanto copiare. E si noti che descrivendo degli innesti bestiali e mostruosi il poeta compie una più dura fatica perchè non ritrae un vero qualsiasi, ma condensa e solidifica una visione puramente immaginaria.

La Divina Commedia, nei varî personaggi delle tre cantiche, è dunque un'immensa gipsoteca alla quale han posto mano e cielo e terra. Provatevi di fermare il pensiero sulle figurazioni del poema e vedrete che esse, nell'evidenza della visione interiore, ad una ad una, riappariranno dinanzi a voi a popolare questa vasta galleria dantesca nella quale spiccano sovrani la statua di Farinata e gli anaglipti dell'Ugolino.

Ma ci sono molte altre figure vigorose e massiccie, quali compiute, quali appena sbozzate:

> Vidi presso di me un veglio solo,
> Degno di tanta reverenza in vista,
> Che più non dee a padre alcun figliuolo.
> Lunga la barba e di pel bianco mista
> Portava, a' suoi capegli simigliante,
> De' quai cadeva al petto doppia lista.

È la testa di Catone uticense, il suicida magnanimo, ma che immediatamente ci ricorda quella di Leonardo nel monumento del Magni

in Milano. E quest'altro?

> Ahi, quanto egli era nell'aspetto fiero!
> E quanto mi parea nell'atto acerbo,
> Con l'ale aperte, e sovra i piè leggiero!
> L'omero suo, ch'era acuto e superbo,

È il demonio che il poeta scorge nel cerchio dei barattieri, ricordate? Ebbene, date le ali al Mercurio del Giambologna ed ecco il diavolo di Dante bronzeo e snello davanti a voi.

> Negli occhi era ciascuna oscura e cava,
> Pallida nella faccia, e tanto scema,
> Che dall'ossa la pelle s' informava.
> Parean l'occhiaie anella senza gemme:
> Chi nel viso degli uomini legge « omo »
> Ben avria quivi conosciuto l'emme.

Sono i corpi dei golosi, corpi estenuati e secchi sui quali l'anatomista potrebbe tentare una dimostrazione osteologica senza scarnificarli. La loro spaventevole magrezza dà rilievo ai tendini, ai muscoli, alle ossa: sono persone e paion scheletri, son scheletri e paion persone. Non vi ricordan forse queste figure il San Bartolomeo scorticato, opera mirabile di Marco d'Agrate nell'interno del duomo di Milano?

Più oltre ecco un altro gruppo:

> Guardate là, come si batte il petto!
> L'altro vedete, ch'ha fatto alla guancia
> Della sua palma, sospirando, letto.

Due bassorilievi, ma che già rivelano il fremito della vita nell'atteggiamento appena sbozzato in cui l'artefice li ha composti. La seconda figura poi è singolarmente notevole per l'evidenza della posa riprodotta con due versi soltanto. Ognuno infatti la vede quell'ombra accosciata, con la guancia sulla palma, e il cubito sulla coscia, la vede nella positura e nell'espressione perchè il poeta, con la parola « *sospirando* » ci ricorda anche il suo corruccio ostinato.

E la figura di Bertram del Bornio che diede i cattivi consigli al re Giovanni e che Dante trova nella bolgia dei scismatici? Dove un altorilievo più terribilmente scultoreo dopo quello del conte Ugolino? Di questo famoso trovator provenzale, decapitato dalla giustizia di Dio, che cammina reggendo per le chiome la propria testa sanguinante e, giunto sotto l'arco del ponte, distende il braccio in alto e presenta ai poeti il capo mozzo affinchè lo riconoscano?

Io vidi certo, e ancor par 'ch' io 'l veggia,
  Un busto senza capo andar sì come
  Andavan gli altri della trista greggia.
E il capo tronco tenea per le chiome,
  Pésol con mano, a guisa di lanterna,
  E quel mirava noi, e diceva: « O me! »
Di sè faceva a sè stesso lucerna,
  Ed eran due in uno, e uno in due;

È questo il primo motivo plastico, vigoroso e strapotente perchè oltre ad essere scultoricissimo esercita su di noi la suggestione del nuovo terribilmente truce.

> Quando diritto al piè del ponte fue,
> Levò il braccio alto con tutta la testa,
> Per appressarne le parole sue,
> Che furo: . . . . .

Ed ecco il secondo altorilievo scolpito in tutta la pienezza della mossa gladiatoria, sicchè la figura s'erge davanti a noi nel suo mácabro atteggiamento così vera e spirante che il prodigio immaginario sembra realtà. Con un lievissimo impulso della fantasia il lettore completa la scena e vede, nello sfondo, il ponte che si inarca sopra l'abisso e il viso esterrefatto dei due poeti che guardano intentissimi.

Anche qui, giova notarlo, Dante non spende nessuna parola pittorica intorno all'orrendo spettacolo, non un aggettivo che rammenti un colore, ma soltanto dei vocaboli che circoscrivono la forma e modellano l'atteggiamento.

Un poeta pittore avrebbe spremuto sulla sua tavolozza la più schietta lacca sanguigna per impiastricciare quel torso decapitato e quel collo reciso, avrebbe insistito sul con-

trasto efficace del sangue caldo e rosso che colava giù giù lungo il pallido braccio disteso, imbrattando il corpo esangue del reprobo e rigando il sentiero d'una striscia vermiglia. Dante invece, perchè è uno scultore nato, perchè in ogni occasione, non appena l'argomento della scena lo consente non dipinge ma scolpisce, si preoccupa soltanto della figura di Bertram del Bornio e sdegna di scrivere una parola qualunque che avvivi con un po' di colore l'orrenda apparizione; sdegna di scriverla proprio in questo episodio nel quale predomina il più robusto, il più caldo, il più acceso di tutti i colori, la tinta prediletta dal Tiziano e dal Rubens: il colore del sangue.

Questo ho voluto dire per dimostrare, ancora una volta, la prevalenza dell'indole scultorea nel nostro sommo poeta.

❦

Son queste dunque le statue e i bassorilievi più potenti e suggestivi plasmati da Dante quando egli tratta la creta con mano ardente e veggente, ma per tutto il poema la figurazione scultorea, palese o adombrata,

appare congenita perchè il poeta scultore non solo ci modella con l'arte della parola la statua o il bassorilievo, ma rivela altresì la sua indole plastica nello stile succinto e conciso, denso e rapido, breve e serrato; possiede insomma la rara virtù di esprimere un'idea nel miglior modo possibile col minor numero di parole e con parole che sono talvolta eloquenti ed evidenti come la visione dell'oggetto o del gesto a cui si riferiscono.

Questa piena e gagliarda duttilità della frase, quest'agile snodamento dilingua e di stile, ci danno la terzina ardita e bella, rigida e soave a un tempo e dimostrano un'energia inesausta così spontanea che sembra un istinto. Come l'artefice esperto, curvando e torcendo il ferro, compone quei mirabili intrecci che si ammirano nelle ferriate del quattrocento e infrasca volute e ravvolge spire in cui rigidità e leggiadria, leggerezza e solidità, si accoppiano e si immedesimano, così il poeta, assoggettando il verso agli impulsi della fantasia modellatrice, riesce forte e aggraziato, attinge cioè l'estrema potenza coll' estrema semplificazione.

Ma per quali occulte virtù potette Dante giungere a così nitide, chiare e precise rappresentazioni? E come seppe egli con l'arte della parola scritta suscitare la vita in un

mondo di morti e popolare quel mondo di eroi, di angeli, di démoni e di mostri d'ogni specie con sì spiccata evidenza rappresentativa da destare nel lettore l'illusione della realtà?

Segreto di natura, rispondo, alto segreto fisiologico di squisita sensibilità nervosa, che lo rendeva acuto e sottile, línceo e veggente, sicchè egli, profondandosi nella visione o comprensione di un fenomeno qualunque, riesciva a sviscerarlo intero, a ripossederlo in imagini e somiglianze chiarissime. Quelle visioni e comprensioni diventavano fibre della sua carne, sicchè ogni cellula del suo cervello, dopo aver afferrato l'imagine o la nozione si riplasmava in quelle e poteva poi, vibrando, renderla in voce della stessa nota.

Questo lavorío febbrile, intenso, accanito, di tutti i giorni, di tutte le ore, durato singolarmente negli anni giovanili, quando cioè ogni cellula è turgida di succhi, doviziosa di elasticità, accumula nel cervello del poeta di genio quell' inestimabile tesoro di energie ch'egli vibrerà poi con fermo volere. E quando l'ora propizia è giunta, quando una qualunque emozione passionale o intellettiva suscita nella creatura sovrana il brivido impreveduto, la fittissima maglia nervosa vibra come per uno scrollo improvviso e allora il genio crea, allora, con la violenza di un getto che all'aria

balza, le energie rattenute sprizzano gagliarde, finchè, calmata la prima foga impulsiva, che è la conseguenza naturale d'ogni commozione, il poeta si ritrova un altr'uomo:

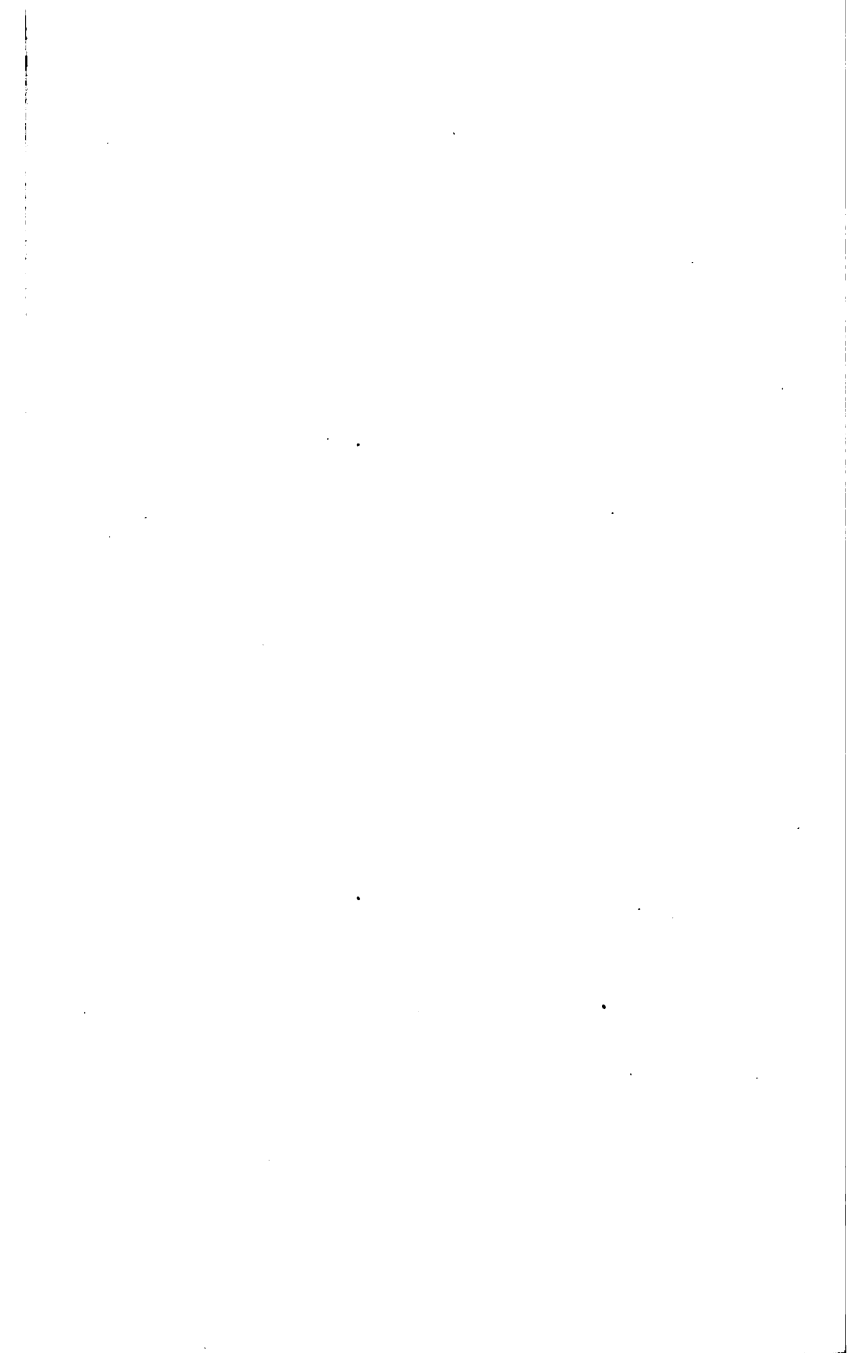
> Rifatto sì, come piante novelle
> Rinnovellate di novella fronda,
> Puro e disposto a salire alle stelle.

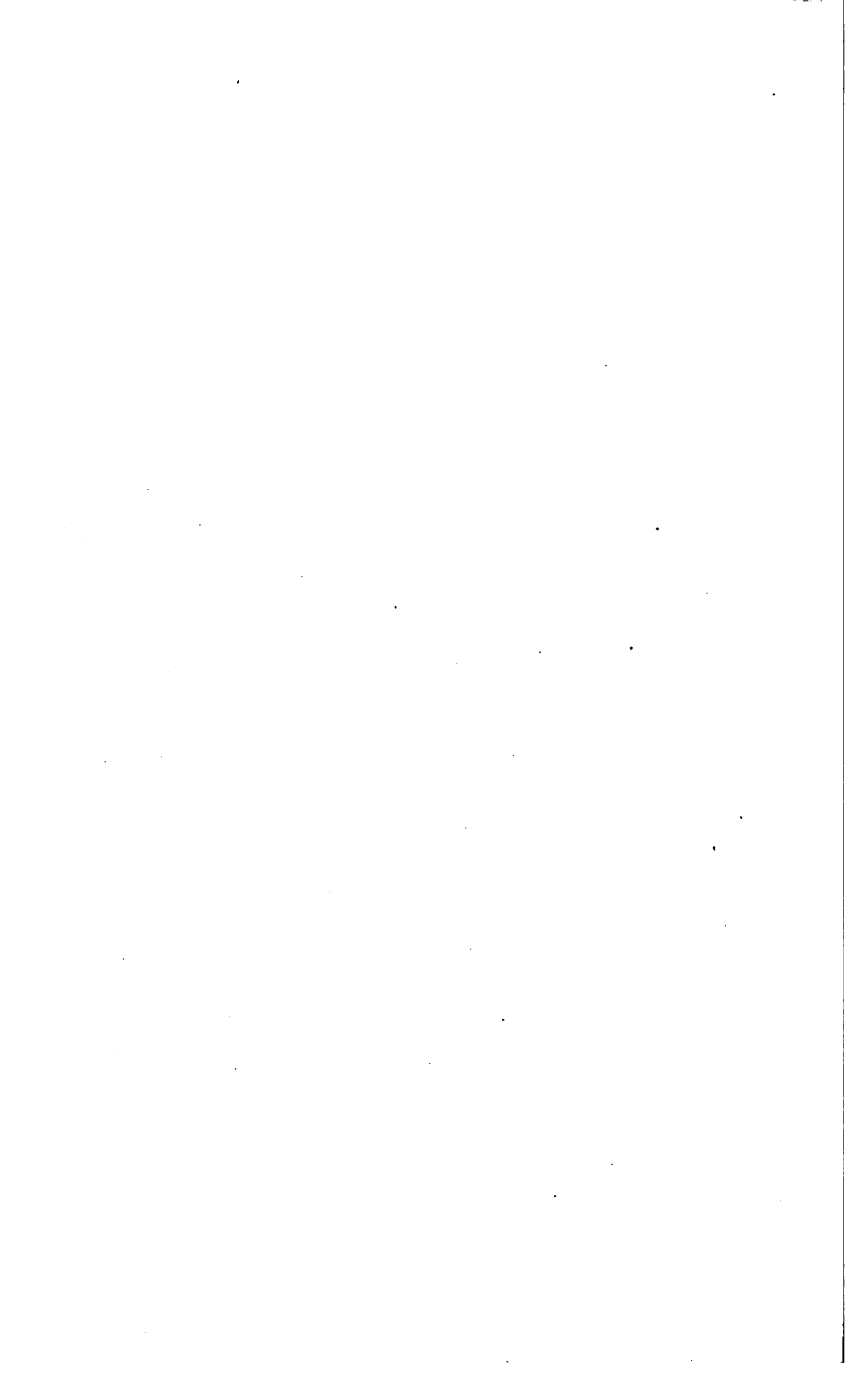
Si ritrova cioè simile all'alpigiano che inerpicandosi fra le nebbie, d'un tratto, attraverso la nuvola lacerata vede, dall'alto, la valle il piano e il mare fino all'estremo orizzonte, invasi e allegrati dal sole.

Allora il poeta raccoglie dentro sè il fascio delle sue energie; gli occhi della mente si rivolgono addentro, esplorano le impressioni che le cose e gli avvenimenti gli lasciarono nella memoria e canta.

Chi può ridire la gioia di quelle ore, la fervidezza di quello spirito esagitato? Essa è così grande che veramente « non la sa chi non la prova ». È una gioia tutta intima, una dolcissima febbre intellettuale che resuscita le vicende più lontane, le memorie più oscure, i ricordi più sepolti e li porta al di fuori materiati in forma di poesia.

È in questo preciso momento che si manifesta nella sua intensità piena e gagliarda l'indole del poeta, perchè egli, nello sforzo

che compie per rendere evidenti le visioni interiori, sarà scultore, pittore o musicista, alternerà cioè le forme, i colori e i suoni con maggior abilità quanto più alto e fecondo sarà l'ingegno, più vasta e possente la fantasia. Siccome poi il suo perfetto sistema nervoso ha veduto e sentito ciò che gli occhi miopi e le corte intelligenze della mediocrità non possono, il suo cervello, anfora sacra di oscuri problemi, riesce al nuovo e all'inaspettato, ci dà insomma l'opera di gioia e di bellezza eterna: la Divina Commedia.

CAPITOLO TERZO

IL POETA SCULTORE
(CARDUCCI)

IL POETA SCULTORE

Un altro poeta, forte e geniale, dimostra nell'opera sua l'indole scultorea spiccatissima: poeta contemporaneo, latinamente italiano fin nelle midolla: Giosuè Carducci.

Abbiamo veduto che Dante, come poeta scultore, è l'anima di Michelangelo che parla in voce di poesia, vedremo ora che il Carducci rispecchia invece nell'opera sua ora la classica plasticità di Houdon, ora la forza atletica di Puget, ora l'impetuosità del moto di Francesco Rude.

Egli è insomma un ingegno moderno, figlio del nostro secolo, perchè rivela nella sua poesia certi fremiti di vita, certe singolari movenze leonine che gli antichi, nè in scultura, nè in pittura, nè in poesia non conobbero mai.

Anch'egli, come Dante, predilige l'atteggiamento plastico, la mossa gladiatoria, talvolta anche la stranezza barocca. Ed è questa sua

spiccatissima indole scultorea che fa di lui uno dei poeti più personali e originali del secolo decimonono.

Un raffrontò fra la poesia carducciana e il poema dantesco non è nè irriverente, nè inopportuno, ma fecondo di risultati per lo studioso del genio che vuol palpeggiare l'uomo attraverso le opere. Anche il Carducci, come tutti i grandi poeti, è scabro ma forte, ruvido ma nerboruto; e rivela per tutta l'opera sua la maschia impronta dell'uomo che ha in punta di penna ciò che sente nel cuore e dice apertamente la verità, anche quando le sue opinioni non corrispondono alle esigenze dei più.

Ciò posto ed accertato noi possiamo, senza esitazioni e senza perplessità, sfogliare le opere per scoprire l'uomo e singolarmente le caratteristiche dell'indole sua.

Dai sonetti dei Juvenilia alla Canzone di Legnano possiamo seguire passo passo l'evoluzione ed i progressi delle forme scultoree carducciane, certissimi di cogliere il segno, appunto perchè abbiamo davanti a noi l'opera d'un poeta che fu sempre sincero.

Giosuè Carducci è anch'esso uno scultore nato. Già nelle sue prime poesie rivela la facoltà della sintesi, lo sforzo tenace e continuo per costringere in pochi versi un fascio di idee. Questa mirabile attitudine, ch'egli sortì

dalla natura, si rassodò col maturar degli anni, rifulse sovrana nelle odi barbare e si distende come una saliente linea monumentale per tutta l'opera sua. Prende le mosse da qualche atteggiamento scultoreo appena adombrato nelle poesie giovanili, si leva poscia diritta e sicura verso il culmine supremo e s'impronta di maschia robustezza dal 1878 al 1889, nel qual tempo le figurazioni plastiche rivelano i segni di una singolare genialità.

Ricordando le forme e gli atteggiamenti scultorei danteschi noi abbiamo imaginato di visitare lo studio di uno scultore famoso, sempre eguale a sè stesso però; ricordando le statue e i bassorilievi che ci presenta il Carducci, non potremo più raffrontarli all'opera scultorea di un solo artista, ma saremo costretti di rammentarne parecchi. Giosuè Carducci insomma, essendo vissuto nel secolo della stampa, del vapore, dell'elettricità e della radiografia, avendo partecipato giovinetto alle lotte per l'indipendenza italiana, spettatore attento e sensibile a tutte le innovazioni della modernità conquistatrice, vide e conobbe tante cose nuove e mirabili che il secolo di Dante ignorò.

L'indole sua di poeta scultore doveva dunque necessariamente manifestarsi in modo diverso di quella « del vicin *suo* grande » rein-

carnando cioè delle forme plastiche che traducono la febbrile nervosità del nostro tempo. Per questo motivo il prototipo del Satana, pur essendo scultoreo si in Dante che in Carducci, ci si presenta nell'aspetto diverso. L'uno ci raffigura una mostruosità gigante, ma che è però sempre un uomo; l'altro invece, dimentica l'uomo e ci presenta Satana attribuendo forme visibili e tangibili, non a uno spauracchio proteiforme, ma alle invenzioni e alle scoperte compiute da una forza, che essendo contraria al dogma, fu detta satanica. Questa differenza fra la figura plastica del Lucifero dantesco e del Satana carducciano caratterizza l'indole scultorea dei due poeti; entrambi scolpiscono, entrambi destano l'ammirazione del lettore, ma i loro procedimenti tecnici sono diversi.

Vale a dire cioè che Dante ingigantisce il corpo umano per mettere in vista la potenza e la forza di un essere ribelle; Carducci invece, senza impersonare Lucifero, ottiene il medesimo effetto plastico con maggior evidenza rappresentativa, rammentandoci le mirabili conquiste del pensiero e dell'azione.

È questa una dissomiglianza notevole fra il poeta scultore del medio evo e quello contemporaneo, ma non si tratta di un caso fortuito bensì della conseguenza naturale di quelle

modificazioni lente e continue che la civiltà ha portato nel mondo per cui il medio evo, man mano che si allontanava, appariva sempre più grave e pesante, sempre più ingombro di pregiudizi e di superstizioni: un mondo grigio insomma, che aveva già perduto la salda e rigida impassibilità dell'epoca romana e non possedeva ancora l'agile e pronta impressionabilità moderna. Un periodo transitorio dunque, quel momento caratteristico che si osserva nel crepuscolo, quando non è più notte e ancora non è giorno; che sono pochi momenti di incertezza nel fenomeno aurorale, mentre nel fenomeno storico quei momenti contan per dei secoli e rappresentano appunto l'epoca che decorre dal 476 al 1492 e che fu detta, per consenso collettivo, medioevale. Se dunque mi si richiedesse un raffronto per meglio significare le differenze fra la poesia scultorea del trecento e quella del secolo decimonono, rammenterei le schiere dei militi delle due epoche. Nel medio evo il trionfo dei muscoli, nell'evo moderno il trionfo dei nervi, due cose belle, forti e possenti, che si equivalgono ma diversificano.

È questa la differenza essenziale che distingue il poeta scultore prima di Galileo da quello che dopo Galileo aprì gli occhi alla luce. Dante, imaginando il suo Lucifero, ha

impersonato la leggenda e, coll'evidenza della sua arte plastica rappresentativa, ci vuol dire che un *verme reo* veramente ci fu. Carducci invece, con altri procedimenti tecnici, sfata la favola di Lucifero e suggerisce al lettore non la figura di un angelo ribelle, ma il complesso di quelle forze ribelli che quel mito rappresentava.

Il Lucifero dantesco, grottesca mostruosità medioevale, confitto nella ghiaccia, dall'enorme testa tricipete, esalígero e villoso, vegetante da secoli nelle tenebre, eternamente immobile e schiavo di una Volontà inflessibile: ecco il medio evo personificato nel simbolo più vero e più suggestivo che si conosca.

Passano i secoli, le tenebre si diradano a poco a poco, si inventa la stampa, si scopre l'America, la Riforma suscita un alito di nuova vita; finchè un uomo di genio, Galileo, inaugura il metodo sperimentale e diffonde nelle tenebre la luce.

Il Lucifero medioevale a quel bagliore insolito si desta, si svincola dalle strettoie millenarie, raggiante, tonante e folgorante di vita sull'universo

Ed esce; e indomito
Di lido in lido
Come di turbine
Manda il suo grido,

Come di turbine
L'alito spande:
Ei passa, o popoli,
Satana il grande (p. 385). [1]

Ed ecco l'inno al pensiero ed alla scienza, ecco il Satana carducciano, la plastica incarnazione dell'evo moderno nel suo simbolo più spiccante.

Questa diversità di concezione plastica che abbiamo ora notato fra il poeta scultore del trecento e quello del secolo decimonono è palese altresì non soltanto nel campo della poesia, ma anche in quello della scoltura materiale. I greci credevano veramente alle divinità da loro modellate. Ignari del metodo scientifico, ogni forza naturale, benefica o malefica, era da essi impersonata in una divinità intelligente e volitiva. Scolpendo i loro dèi e i loro eroi essi partecipavano alla creazione dell'opera d'arte con quell'entusiasmo forte e sentito che soltanto la fede nell'ideale può suscitare, e riescivano quindi, per virtù d'ingegno e di passione, a formare delle statue meravigliose per l'evidenza della bellezza morale sicchè Fidia e Scopa, Prassitele e Li-

---

[1] Per evitare un soverchio ingombro di note cito la pagina soltanto dal volume delle « *Poesie di Giosuè Carducci* » 2ª ediz., Bologna, Zanichelli, 1902.

sippo diventarono famosi. Le loro divinità però, nella perfezione dello stile ingenuo e puro, sono stereotipe, tutte modellate sopra un'unica forma arcibellissima e sempre impeccabile, per cui la scoltura greca non è per noi un'arte individuale, ma nazionale.

Detronizzati gli dèi con l'avvento del cristianesimo, sfatati i pregiudizi e le superstizioni col diffondersi del metodo sperimentale, mentre ogni forza della natura veniva a mano a mano soggiogata e governata dall'intelligenza, l'artista si rammodernava, nuove e più complesse sensazioni, ignote agli antichi, nuove idee, sempre rinnovantesi, gli ispiravano delle figurazioni plastiche che si venivano spogliando del convenzionalismo di scuola per affermarsi invece con degli atteggiamenti più svariati e delle espressioni più vere: era insomma l'arte della nazione che diventava prima regionale e poi individuale, vale a dire originale.

L'uomo di genio, creatore per impulso innato, libero d'ogni vincolo, portava con sicura fede l'anima sua nell'opera d'arte senza preoccupazioni di scuola, di stile o di metodo. A mano a mano che la libertà di pensiero e di coscienza divenivano legge alla vita, l'artista acquistava anch'esso la libertà d'azione, era, si può dire, stimolato dagli stessi avvenimenti

a tentare il nuovo nell'arte poichè la scienza cercava il nuovo dappertutto e fu in questa affannosa ricerca, in questi replicati esperimenti che l'uomo di genio, abbandonandosi all'onda della propria inspirazione, riuscì talvolta a creare la scuola, il metodo e lo stile al tempo medesimo e fu allora proclamato un innovatore.

La scoltura, come tutte le arti sorelle, non corse più l'ampia strada maestra, calcando le orme di tutti, ma volle raggiungere egualmente la meta per sentieri inesplorati. Per tal modo i veri genî, come Michelangelo e Bernini, Canova e Thorwaldsen, Puget e Rude, Rauch e Begas, per vie diverse, talvolta opposte, solcarono il monte della gloria e tutti raggiunsero la vetta, tutti insomma rivelarono nelle loro figurazioni plastiche una nota originale e personale che fu un segno dei tempi.

La scoltura moderna ha soverchiato l'antica nell'espressione di certe sottigliezze che conferirono alla creta un aspetto vitale più mosso, più irrequieto, più suggestivo.

I moderni scultori insomma, diventati per virtù di evoluzione dei perspicaci analisti, riescirono a ritrarre e ad approfondire quelle tenui gradazioni sentimentali che gli antichi hanno sempre ignorato non soltanto nel marmo ma nelle fibre stesse della loro carne.

I fremiti impercettibili dei nervi, le lievi contrazioni dei muscoli, le blande increspature della pelle; tutte quelle caratteristiche di nervosa mobilità che concorrono a vivificare la creta sono evidenti in tutte le scolture attuali e si notano persino nelle statue mitologiche, copiate dai moderni sulle antiche.

Provatevi a comparare le teste di alcune opere di Canova con altre dell'antica scoltura greca, vale a dire: il Perseo, la Venere, il Pugillatore e il Centauro morente di Canova con l'Apollo del Belvedere, la Venere medicea, il Gladiatore di Villa Borghese e il Lacoonte.

L'atteggiamento è identico, l'espressione anche, ma le teste del possagnese, sebbene non raggiungano l'alta perfezione delle antiche, sono veramente più vere e più vibranti, riplasmano cioè un attimo della vita con maggior intensità significativa.

Se confrontiamo poi l'intera Venere medicea con quella di Canova, dopo un'analisi accurata, noi vedremo che quest'ultima ci sembrerà forse men bella ma è certamente più *viva* dell'altra. E se la Venere canoviana compariamo a quella modellata da Begas, il fremito della vita sarà più appariscente.

Questo dunque io dico: nella Venere medicea vedo la calma e tranquilla posatezza della

donna che si denuda per farsi ammirare, in quella di Canova questo stato di quiete già appare come un atteggiamento momentaneo; nella Venere di Begas quell'attimo è transitorio per cui sembra che la dea debba a un tratto insorgere, invilupparsi e fuggire.

Nella statua antica dunque il gesto e l'espressione che l'artefice ha voluto riprodurre sono veramente impietrati nel modo più pieno e più completo, la statua moderna invece, essendo modellata con mano più irrequieta ed impaziente, impietra anch'essa il gesto e l'espressione voluti ma suggerisce l'attimo che precede e quello che segue con maggior evidenza rappresentativa. Men bella forse, meno impeccabile dell'antica ma più vera e vibrante certamente.

Così è della poesia scultorea di Omero e di Stazio, comparata con quella di Milton e di Carducci. Studiando ora dunque alcuni fra i migliori modelli del nostro grande poeta contemporaneo proverò, spero, la giustezza dell'affermazione.

❧

Una vigorosa figura plastica spicca nella poesia a Vittorio Emanuele dei *Juvenilia*. Sin-

golarmente bella e potente perchè il Carducci ottiene un effetto scultoreo immediato senza sforzo palese, senza ricorrere cioè agli artifizi dell'arte. Ricordate?

Il poeta rammenta alcuni giovani eroi dell'indipendenza italiana, quando gli sorge improvviso nella memoria il nome di Giacomo Medici. Subito lo vede in atteggiamento scultoreo e ce lo presenta in una posa gladiatoria splendidissima:

> « su la mole arsa e distrutta
> Medici solo orribilmente dritto. » (p. 211).

Che bella statua piena di vita e di movimento! Eppure il poeta non scrive che una sola parola per significare l'espressione del suo eroe e due per comporlo nella positura voluta. Giacomo Medici è *solo* e *dritto:* ecco il gesto; ma egli è *orribilmente* dritto: ecco l'espressione; la figura giovanile poi s'erge sulla mole arsa e distrutta: ecco infine il piedistallo che completa l'opera monumentale. Il poeta l'ha modellata sobriamente, curando la massa, l'insieme dei rilievi più salienti e trascurando quei dettagli che però il lettore è portato a imaginare da sè con la stessa prontezza e facilità con la quale si completa una frase melodica quando lo spunto ce la suggerisce.

Il Carducci ci presenta dunque il piedistallo e la statua fusi in un complesso armonico pieno di vigore, di forza e sopratutto di vivacità che ci ricorda l'arte sovrana di Francesco Rude, nel famoso gruppo « Le départ » sull'Arco del Trionfo a Parigi.

Altrove, nella poesia *Le nozze*, dei Levia Gravia, il Carducci ricorda Michelangelo e, naturalmente, lo ritrae in atteggiamento scultoreo:

> Allor contempla il Buonarroti anelo,
> E sovra il marmo combattuto posa
> Lento la man rugosa
> Dinanzi al folgorar di due pupille. (p. 302)

Quale diversità di concezione fra la statua di Giacomo Medici e quella del Buonarroti! Quest'ultima è una grave e solenne figura, d'una compostezza Houdoniana, tarda e pensosa come una statua vegliante un sepolcro. E i procedimenti tecnici sono anche qui di una semplicità geniale. Di veramente plastico non c'è che la mano rugosa ma che dice tutto perchè rievoca, con un solo epiteto, il Michelangelo vecchio e il poeta converge l'attenzione del lettore sulla mano perchè essa è il mirabile strumento con cui l'artefice suscita nel marmo la vita. L'andatura piana e solenne del verso, l'aggettivo « lento » che ricorda il

modo del gesto, conferiscono alla statua quella maestà imponente che fu nell'indole e nella persona del grande fiorentino. La statua è dunque anche qui completa ma sarebbe una cosa fredda ed inespressiva ed ecco che il poeta le infonde l'alito della vita: ecco il verso vibrante che illumina le pupille del vegliardo e, quasi lo ringiovanisce.

Parecchie volte poi il Carducci, ricordando un eroe prediletto, ce lo presenta a cavallo e ci modella allora la statua equestre.

Nelle *Rime nuove* in una poesia a « Faida comune » ritrae il celebre condottiero ghibellino Uguccione della Faggiola e lo atteggia così:

> Tutto ferro l'ampio busto,
> Ed il grande capo ignudo,
> Sta su 'l grande caval bianco
> E imbracciato ha il grande scudo. (p. 709)

Grande il capo, grande il cavallo, grande lo scudo. È il monumento medioevale tozzo e massiccio; rozzo ed enorme come quello eretto sulla tomba di Barnabò Visconti che oggi si vede nel Castello di Milano. Il poeta, con intuizione geniale, ha proprio plasmato un monumento primitivo e accenna soltanto all'insieme delle linee generali perchè i dettagli, considerati ad uno ad uno, risultereb-

bero quasi sempre puerili e ridevoli. Nessun cenno dunque sulla plasticità dei particolari, anzi il poeta usa un aggettivo unico, il più generico degli aggettivi, e ripete sempre quello per il capo del guerriero, per il corpo del cavallo e per lo scudo imbracciato: tutti e tre son grandi!

Come invece il Carducci ridiventa uno scultore moderno quando modella la figura di Carlo Alberto o quella di Napoleone!

È un'arte plastica nuova, più mossa, più impaziente e più irrequieta, quale appunto richiedeva l'indole degli eroi raffigurati e il momento dell'azione.

> pallido, dritto su l'arcione, immoto,
> gli occhi fissava il re: vedeva l'ombra
> del Trocadero. (p. 955)

Nessun cenno sul cavallo, la plasticità del verso converge intera sul cavaliere, che è dritto in arcioni, pallido, immoto, fisso lo sguardo in un punto lontano.

Non vedete come la statua vien formandosi a poco a poco davanti a voi per una serie di scatti impulsivi, man mano che il poeta scrive la parola plastica e calzante?

Quando poi il Carducci ci vuol mostrare l'eroica figura di Napoleone I, allora egli invade il campo della scoltura e della pittura

a un tempo, pur di conferire alla sua visione l'evidenza della realtà:

> Di greppo in greppo su 'l cavallo bianco
> saetta il còrso. Spiovongli le chiome
> in doppia lista nere per l'adusto
> pallido viso,
> e neri gli occhi scintillando immoti
> fòran dal fondo del pensier le cose. (p. 965)

Scultorei e pittorici questi versi perchè ritraggono la mossa impetuosa del cavallo e del cavaliere e ci ricordano altresì il mantello dell'animale, la chioma corvina, il viso pallido e gli occhi scintillanti del condottiero. Provatevi di rileggerli ancora una volta e ripensate poscia al « *Bonaparte passant les Alpes* » del David e vedrete che l'opera poetica e la pittorica rendono l'emozione col suono della stessa nota.

❦

Molte altre figurazioni plastiche ingemmano le poesie carducciane e manifestano apertamente l'indole scultorea del poeta. Alcune sono anzi così salde e potenti che proprio si possono raffrontare a delle vere statue materiali.

Ricordate l'ode barbara « Per la morte di Napoleone Eugenio? »

> Sta ne la notte la còrsa Niobe,
> sta sulla porta donde al battesimo
> le uscíano i figli, e le braccia
> fiera tende su 'l selvaggio mare:
>
> e chiama, chiama, se da l'Americhe,
> se di Britannia, se da l'arsa Africa
> alcun di sua tragica prole
> spinto da morte le approdi in seno. (p. 43)

Non rivedete voi in questi versi la bella figura di donna con le braccia protese, scolpita nel monumento delle Cinque Giornate che il Grandi eresse in Milano?

Nell'ode « Il Cadore » un'altra statua d'eroe si drizza vivacissima nella sua mossa gladiatoria:

> Oh due di maggio, quando, saltato su 'l limite de la
> strada al confine austriaco,
> il capitano Calvi — fischiavan le palle d'intorno —
> biondo, diritto, immobile,
>
> leva in punta a la spada, pur fiso al nemico mirando,
> il foglio e 'l patto d'Udine,
> e un fazzoletto rosso, segnale di guerra e sterminio,
> con la sinistra sventola! (p. 978)

Anche questa figura è pulsante e vibrante di vita dal capo ai calcagni. Il poeta ce la

ritrae con sì evidente plasticità che essa ci appare impietrata e simile al guerriero che il Butti scolpì per il monumento della Battaglia di Legnano.

Tutti i dodici sonetti del *Ça ira* sono scalpellati con dei veri tocchi Rudiani per cui gli avvenimenti del settembre 1792, lasciano, dopo la lettura, un'impressione scultoricissima.

Persino la folla, accalcata e aspettante, suggerisce al poeta la visione scultorea:

> Gruppo d'antiche statue severo
> Sotto i nunzi incalzantisi con l'ore
> Sembra il popolo: (p. 730)

Ricordate il pietosissimo episodio della signorina Sombreuil che per salvare il padre dalla ghigliottina si bevve una tazza *di caldo* sangue umano?

> Oh, sei la Francia tu, bianca ragazza
>
> Che su 'l tremulo padre alta sorgendo
> A espïare e salvar bevi con pronta
> Mano il sangue de' tuoi piena la tazza? (p. 731)

Che prepotente rievocazione! E come l'esile figura della fanciulla ingigantisce quando il poeta, plasmandola alta sorgendo sul *tremulo* padre con l'orrenda coppa fra le mani, esclama:

> Oh, sei la Francia tu, bianca ragazza?

Quella figura non è più la statua della Sombreuil, ma impersona la nazione, diventa il simbolo della patria in uno dei momenti più epici della sua storia. Che stupendo motivo per un anagliptico possente come il Costantino Meunier!

Le forme plastiche, gli atteggiamenti scultorei, si susseguono man mano che si sfoglia l'opera del poeta. Nella poesia *In una chiesa gotica* possiamo anzi sorprendere la tecnica del Carducci quando riproduce una veduta scultorea reale e la riplasma nel verso. Egli vi riesce con una forza di rilievo sì spiccata e una così franca nitidezza di forme che proprio si rivede ciò ch'egli ha veduto. Scrive dunque il poeta:

> le arcate salgono chete, si slanciano
> quindi a vol rapide, poi si rabbracciano
> prone per l'alto e pendule. (p. 815)

Se il titolo della poesia non lo dicesse, leggendo questi versi, si capirebbe egualmente che si parla dello stile gotico severo nel quale l'arco s'inizia con una bella curva panciuta poi, d'un tratto, sale rapido fino al sommo, quasi dirittamente. Ripensate alle navate interne del duomo di Colonia o della cattedrale di Strasburgo: comparate i versi all'opera ar-

chitettonica e vedrete che le due impressioni si identificano.

Un poco più innanzi, nella medesima poesia, si legge:

> vederti, o Lidia,
> vorrei tra un candido coro di vergini
> danzando cingere l'ara d'Apolline
> alta ne' rosei vesperi
>
> raggiante in pario marmo tra i lauri,
> versare anemoni dalle man, gioia
> da gli occhi fulgidi, dal labbro armonico
> un inno di Bacchilide. (p. 817-8)

È uno squisito bassorilievo, classicamente puro, come il profilo della Santa Cecilia di Donatello. La fanciulla, tra un bianco coro di vergini, sostando nella danza, cinge con le belle braccia l'ara del dio, versa anèmoni e canta.

Una figura d'altorilievo è dunque Lidia, graziosamente atteggiata presso l'altare di candido marmo; nello sfondo, a mezzo rilievo, il coro delle vergini osannanti.

E il *candido* coro, il *pario marmo*, l'*anemone* classico (*anemone-nemorosa*) bianco anch'esso, rafforzano la visione scultorea perchè suggeriscono al lettore la materia nella quale il bassorilievo fu scolpito.

Anche nell'ode barbara *Fantasia* troviamo

un altro bassorilievo che, per la severa purezza della linea e la squisitezza del tocco, fa riscontro a quello citato:

> **Veggo fanciulle scender da l'acropoli**
> **in ordin lungo; ed han bei pepli candidi,**
> **serti hanno al capo, in man rami di lauro,**
> **tendon le braccia e cantano. (p. 874)**

Nello sfondo dunque l'Acropoli marmorea, lungo il sentiero dal colle al piano, le fanciulle, avvolte in candidi pepli, scendono incoronate, con le braccia protese, impugnando le fronde del lucido alloro.

La descrizione è così esatta che ti viene lo schizzo del bassorilievo in punta di penna a una prima lettura.

E anche qui, per rafforzare la visione scultorea, il poeta usa lo stesso procedimento tecnico con cui ha plasmato la scoltura precedente. Ricorda infatti l'Acropoli, che è marmorea, e avvolge le fanciulle d'una sopravveste candida.

❦

Ma il più vasto e magnifico bassorilievo dell'opera poetica carducciana s'ammira nei *Juvenilia* in una poesia dedicata ad Omero.

L'eccellenza della poesia scultorea raggiunge qui il suo punto supremo perchè la caratteristica del poeta si fonde e si lega col verso in modo così pieno e completo che non sai più distinguere la virtù poetica dalla scultorea, come non distingui il rame e lo stagno nella moneta di bronzo a fior di conio.

Leggendo quei versi proprio ci sembra di circuire una bellissima erma di puro marmo pentelico, finamente istoriata nelle sue quattro faccie. Udite:

> Un drappelletto
> di garzon e fanciulle (avevan bianco
> il vestimento e lauri in pugno avvolti
> de la mistica lana) intorno al vate
> stringeasi con amor: — Vieni, o poeta,
> a i nostri numi; e i nostri avi ne canta. —
> E l'adducean per mano. (p. 114)

È questo il primo bassorilievo nel quale si nota ancora e subito il procedimento tecnico preferito dal Carducci per informare una visione plastica: i garzoni e le fanciulle sono bianco-vestiti.

Poco più oltre ecco l'altro motivo:

> Egli passava:
> Gli ondeggiavan di popolo le strade;
> e le madri accorreano, i pargoletti
> Protendendo al poeta. Orava a' numi
> nell'entrar de le porte. (p. 114)

Che fitta rappresentazione di figure dentro questa cornice! Sembra d'esser davanti a un bassorilievo del Bambaja nel monumento a Gastone di Foix!

E come ha saputo il poeta scultore mettere in evidenza qualche personaggio per allegrare l'uniformità della folla addensata intorno ad Omero e che occupa tutto il quadro! « Le madri accorreano, i pargoletti protendendo al poeta ». Bellissimo motivo che ravviva con una mossa felice tutta la scoltura.

Questo episodio della madre che solleva da terra il bimbo curiosetto e lo presenta al poeta è veramente efficace perchè dà movimento alla scena e vi introduce la posa affettuosa che suggerisce i dolci pensieri.

Procediamo ancora ed eccoci davanti alla terza fronte istoriata:

> Ne l'ágora sedea, curvo a la terra
> Il capo venerando; e parea Giove
> Quando ne l'arëopago discende
> Da la reggia d'olimpo. Erangli intorno
> In su l'aste di lunga ombra appoggiati
> I prenci figli degli eroi: diverso
> E d'infanti e di femmine e di vegli
> E di chiomati giovinetti un vulgo
> Addensato co gli omeri attendea. (p. 115)

In questo bassorilievo la sola figura di Omero è quella che risalta e sopravanza, quantun-

que sia seduta, composta però nell'atteggiamento abituale ad un cieco, curvo cioè a terra il capo venerando. Intorno intorno i principi degli eroi, appoggiati all'aste, e il vulgo innumere di vecchi, di donne, di ragazzi, intentissimi.

L'evocazione della testa di Giove, comparata a quella di Omero, è di una evidenza scultorea grandissima perchè vi ricorda subito quella del famoso Giove di Otricoli nella sala rotonda del Museo vaticano: una testa fidiaca, magniloquente, dalla fronte ampia, dalla folta capellatura, dalla barba intonsa.

Ebbene, suggerisce il poeta, Omero aveva una testa fatta così, o meglio così io l'ho imaginata e te la presento.

Ecco infine il quarto bassorilievo; l'epilogo:

> il cielo
> patrio rideva in suo diffuso lume
> allegrato del sol: riscintillando
> in vista ardea la ionia onda famosa,
> e biancheggiavan lunge i traci monti.
> Ed Omero cantò. (p. 115)

La veduta si slarga, diventa grandiosa e imponente. Il profilo dei monti, la distesa del mare, il disco del sole, occupano lo sfondo. La folla c'è ancora, la si indovina, ma appare addensata, come in iscorcio. Una figura

sola spicca in piena luce: quella del vecchio Omero poetante.

Queste quattro scene presentano con sì grande vivezza l'aspetto di quattro bassorilievi che proprio, leggendo i versi, non sembra che il poeta li abbia scritti secondando una sua visione interiore, ma si è portati a credere ch'egli illustri una vetusta erma dissepolta nelle Cicladi, così vera e sentita è la forza del rilievo e la plasticità del verso. Noi però sappiamo che il Carducci modellò quelle scene seguendo gli impulsi della sua fantasia, distillando da essa la più pura essenza della sua caratteristica scultorea.

Sfogliamo ancora il volume carducciano ed ecco che i bassorilievi ricorrono ancora frequentissimi. Nella poesia « Su Monte Mario » il poeta vede, in un lontano avvenire, l'ultima famiglia umana, ristretta fra i tropici, nel momento in cui la terra emana gli ultimi fremiti del suo calore e, portato naturalmente ad una visione scultorea, ci modella questa scena:

fin che ristretta sotto l'equatore
dietro i richiami del calor fuggente
l'estenuata prole abbia una sola
femina, un uomo,

che ritti in mezzo a' ruderi de' monti,
tra i morti boschi, lividi, con gli occhi
vitrei te veggan su l'immane ghiaccia,
sole, calare. (p. 905)

Mácabra visione veramente, ma che stupendo soggetto allegorico per un'arca funeraria che racchiudesse la salma di un geologo o di un astronomo!

Sfogliamo ancora.

Ecco un altro motivo i cui materiali però sono tolti a prestito dalla vera scoltura. Il poeta personifica l'Italia schiava, donna di tutti, arrendevole e consenziente:

> Crin morbido e bello,
> Sen largo ha mia madre; nè dice mai no.
>
> Son fòri fulgenti di dorie colonne
> I talami aperti di sue voluttà:
> Su 'l gran Campidoglio si scigne le gonne
> E nuda su l'urna di Scipio si dà. (p. 396)

Lascivo, ma plasticissimo atteggiamento, degno di uno scultore erotico. E come abbondano in questi pochi versi gli elementi statuarî! Il poeta non dice il colore dei capelli, ma parla della loro morbidezza, non chiama candido il seno ma lo dice largo, e le membra inferiori paragona a colonne..... finchè, plasmata l'intera figura, il poeta te l'arrovescia nuda sull'urna di Scipio, nell'atteggiamento di una najade del Rutelli sulla fontana di piazza Trevi in Roma.

Anche riesce il Carducci a presentarci in forma scultorea un'intera regione, racchiu-

dendo un vasto paesaggio in piccolo spazio, come se egli lo vedesse attraverso un binoccolo, capovolgendo le lenti. La veduta rassomiglia allora a quei perfetti rilievi plastigrafici formati e coloriti ad uso pedagogico.

Pieve che allegra siede tra' colli arridenti e del Piave
ode basso lo strepito,
Auronzo bella al piano stendentesi lunga tra l'acque
sotto la fósca Ajàrnola,

e Lorenzago aprica tra i campi declivi che d'alto
la valle in mezzo domina,
e di borgate sparso nascose tra i pini e gli abeti
tutto il verde Comelico,

ed altre ville ed altre fra pascoli e selve ridenti. (p. 980)

Par proprio di esser chini su di una veduta panoramica a rilievo ove si scorgono tutti i dettagli: monti e valli che s'inarcano, fiumi e torrenti che si snodano serpeggiando, borgate e ville che svariano fra i boschi e i campi verdi. Una veduta reale insomma, fresca e ridente, come la si abbraccia dalla navicella di un areostato a cinquecento metri dal suolo.

Sfogliamo, sfogliamo ancora.

Nell'ode barbara a « Sirmione » persino il lago di Garda assume un aspetto scultoreo ed è paragonato a una immensa coppa argentea, coronata agli orli d'una ghirlanda in-

tessuta con ramoscelli d'olivo e di lauro:

> somiglia d'intorno il Benaco
> una gran tazza argentea,
> cui placido olivo per gli orli nitidi corre
> misto all'eterno lauro. (p. 835)

Se v'ha una veduta atta a suggerire al poeta un bel quadro di paesaggio quella di un lago è certamente fra le migliori perchè ricchissima di elementi pittorici. Acqua e cielo, colline e torrenti, isole e promontori, boschi e vigneti, ville e paesi, presentano una così ricca varietà di colori da contentare i più celebri paesisti: Salvator Rosa o Ruisdael, Turner o Constable.

Ebbene, anche qui, l'indole scultorea del poeta soverchia l'argomento e sdegna il quadro, proprio dove esso è intrinseco alla natura del luogo.

In una vicenda come questa io scorgo nel Carducci un artefice il quale, avendo fra le mani una tavolozza ricca di bei colori, invece di dipingere il quadro, mescola le paste insieme, le intride, le rimena e con la mistura policroma si modella la statuetta, pur di secondare la sua indole scultorea.

Talvolta però l'arte plastica carducciana varca i limiti della poesia ed allora il poeta cade nelle forme barocche per cui abbiamo

certe personificazioni esagerate che ricordano le opere di Mattia de Rossi, Giulio Cartari e Paolo Mochi, che furon i mediocri imitatori di Lorenzo Bernini.

Nel *Canto dell'Amore* c'è appunto una di queste figurazioni barocche che, a una prima lettura, stupisce il lettore e desta in lui la meraviglia; ma, se poi ci si ritorna su col pensiero analista si vede che la forza è sforzo, l'entusiasmo enfasi:

> Nel roseo lume placidi sorgenti
> I monti si rincorrono tra loro,
> Sin che sfumano in dolci ondeggiamenti
> Entro vapori di vïola e d'oro.
>
> Forse, Italia, è la tua chioma fragrante
> Nel talamo, tra' due mari, seren,
> Che sotto i baci de l'eterno amante
> Ti freme effusa in lunghe anella al sen? (p. 497)

Visione grandiosa, ma che trascende i limiti della poesia e diventa subito grottesca non appena si voglia raffrontare l'imagine con la realtà. L'immensa catena di montagne che si dilunga da nord a sud sembra al poeta la chioma fragrante dell'Italia adagiata fra i due mari. Che cosa v'ha di più morbido, di più fine e di più pieghevole d'una folta e lunghissima capigliatura? Che v'ha di più scabro, di più massiccio e di più rigido d'una catena di

montagne? Due cose opposte dunque, anzi diversissime per cui la comparazione è soltanto possibile per la somiglianza fra la chioma fluttuante e la linea ondulata della catena montuosa.

Altrove, nella poesia « Ad una bambina » si legge:

> Quella in fulvi riflessi radïosa
> Chioma che l'agil capo t'incorona
> Parmi la selva di castagni ombrosa
> Che là su l'apuane alpi tenzona. (p. 571)

Anche qui — a un primo esame — sembra che il poeta abbia ancora invaso il campo della scoltura, varcando i limiti della poesia; e dico della scoltura e non della pittura quantunque si legga di « una selva ombrosa » perchè l'imagine non può sussistere riguardo al colore della selva: bisognerebbe supporre una bambina coi capelli verdi; è scultorea invece perchè è soltanto possibile il raffronto fra la folta e scapigliata chioma della bambina e la spessa selva che tenzona al vento sulle Alpi. Questo ho voluto ricordare perchè si noti che il Carducci, anche quando cade nel barocco, propende sempre ad esagerare come poeta scultore e non come poeta pittore tanto è avvinta all'indole sua questa facoltà plasmatrice.

L'imagine però è in questo caso esattissima, nè secentista, nè barocca, purchè si legga tutto il sonetto. Il poeta infatti ha impersonato in quella bambina la giovinetta anima del mondo: il tempo in cui vissero nell'armi i forti padri e così la visione scultorea risulta equilibrata e il raffronto fra la bimba e la selva, non è più una stonatura, come non lo sono, in un gruppo allegorico, la farfalla che simboleggia l'anima, il putto bendato che impersona l'amore o il vecchio smunto e canuto che incarna il tempo.

Bellissima e tutta scultorea è la personificazione di Roma nei Levia Gravia:

> Date al vento le chiome, infavillanti
> Gli occhi glauchi, del sen nuda il candore,
> Salti su 'l cocchio; e l'impeto e il terrore
> Van con fremito anelo a te d'avanti. (p. 363)

Rileggete ancora l'ultimo verso di questa quartina. Non vedete che persino l'impeto e il terrore, che sono due forze astratte, assumono per il poeta scultore una forma che oso dire palpabile?

> l'impeto e il terrore
> Van con fremito anelo a te d'avanti.

Due energie, che il poeta rende visibili e tangibili come il fiato che si condensa.

Nella poesia « Scoglio di Quarto » il Carducci ci dà la statua di Garibaldi:

> Al collo leonino avvoltosi
> il puncio, la spada di Roma
> alta su l'omero bilanciando,
> stiè Garibaldi. (p. 848)

C'è qui un vero bozzetto monumentale, appena digrossato, ma che già suggerisce, nella sua mossa gladiatoria evidentissima, tutte le particolarità dei dettagli.

In un'altra poesia a « Garibaldi » il Carducci ritrae ancora l'eroe prediletto non modellando la statua ma ombreggiando un disegno, un rapido disegno a due tinte, nel quale sono notevoli la forza del rilievo e l'evidenza della prospettiva. È insomma lo schizzo che lo scultore traccia sul foglio ed ombreggia alla lesta prima di modellare il bassorilievo:

> Il dittatore, solo, a la lugubre
> schiera d'avanti, ravvolto e tacito
> cavalca: la terra ed il cielo
> squallidi, plumbei, freddi intorno. (p. 844)

Se non ci fosse quest'ultimo verso con quei tre aggettivi di scialbo colorito anche questa quartina sarebbe tutta scultorea. Essa invece ci ricorda piuttosto una di quelle copie dal gesso, ombreggiate a carboncino e lumeggiate col

bianchetto, che eseguisce lo scolare nei primi corsi di studi accademici. Difatti, in tutta la quartina, non c'è una parola che sprema o ricordi un colore. Lugubre è la schiera che segue il dittatore; il cielo e la terra squallidi, plumbei, freddi intorno. Quando il Carducci si dimostra poeta pittore ci ricorda quasi sempre, in qualche tocco, la sua indole scultorea; un bel quadro, dipinto con cura, con le lievi sfumature e le soavi pastosità di colorito come lo presentano frequentemente il Petrarca, l'Ariosto e il Pascoli; il Carducci rare volte ce lo dà. Quando dipinge egli predilige il disegno in bianco e nero, talvolta rafforzato con qualche pennellata satolla e risentita, ma senza sfumature, senza le sapienti morbidezze dei passaggi:

e tra l'erulo
eccidio passavan su i carri
diritte e bionde le donne amàle. (p. 839)

Il disegno è completo, si vedono i carri trascorrer veloci tra l'eccidio e su di essi le donne amale che s'ergon diritte e sdegnose. Sarebbe un bel bassorilievo, ma un capriccio del poeta, che illumina con una striscia di colore i capelli delle conquistatrici, muta quel bassorilievo in un aspro ma vigoroso schizzo avvivato d'una pennellata giallognola.

Bellissimi invece e veramente pittorici sono i versi seguenti:

> Potente
> ruppe il sole a le nubi sormontando,
> e incoronò d'un' iride scendente
> la bella donna che sorgea pregando. (p. 675)

Anche qui però il poeta non dipinge il suo quadro, ma ce lo suggerisce con una parola sintetica che racchiude nelle sue cinque lettere il fascio di tutti i colori, la gamma completa d'ogni tavolozza:

> e incoronò d'un' *iride* scendente
> la bella donna che sorgea pregando.

Quell'*iride* è una parola magnifica; è la sostanza stessa della creazione estetica e ci mostra intero lo spettro solare con le sue sfumature digradanti in un modo che non può aver riscontro nemmeno nei quadri di John Constable che fu uno specialista famoso nel riprodurre gli arcobaleni. Togliete a quei versi quel vocabolo smagliante ed avrete un'eclissi totale perfetta.

Ricordate l'aneddoto di Apelle che faticava di mente e di mano intorno a una testa di cavallo da lui dipinta per chiazzarne le nari di bava sanguigna? D'un tratto, come il vano tentativo lo impazientiva, afferrò una spugna

che gli serviva per detergere i pennelli e la lanciò di forza contro il dipinto ed ecco, per un caso fortuito, il miracolo avvenne. La spugna percosse proprio sulle nari del cavallo e vi lasciò un'impronta mischiata di sì varii colori che imitava perfettamente la schiumosa bava del destriero.

Ebbene il Carducci replicò qui, pensatamente, e con gran forza d'effetto, ciò che per caso capitò ad Apelle. Incapace forse di scrivere una bella quartina per ritrarre l'aureola di cui volle incoronare la bella donna che sorgeva pregando, le scagliò attraverso le vetrate della chiesa il fascio di tutti i colori, l'iride luminosa, e il suo nimbo ideale, carpito direttamente al cielo, soverchia per intensità di luce e per forza di colorito la tecnica dei più grandi paesisti.

Nondimeno non si può supinamente asserire che il Carducci sia incapace di scrivere un quadro veramente pittorico. Egli ne dipinge alcuni che son degni del pennello di Nicola Poussin e riesce talvolta ad ottenere degli effetti così nuovi e impreveduti da emulare i poeti pittori nati. « Alle fonti del Clitumno », l'« Idillio maremmano », le « Rimembranze di scuola », « I Poeti di parte bianca », racchiudono dei paesaggi così veri e naturali che dimostrano nel Carducci delle doti pittoriche

singolarissime. E s'egli possedesse in egual misura la virtù musicale (che è invece in lui la più deficiente) sarebbe davvero un poeta moderno degno dei più alti confronti.

Vediamo ora come impugna la tavolozza e il pennello quando depone la subbia, il calcagnuolo e la gradina.

❦

Un vero quadretto pittorico, pieno d'aria e di sole, si legge nei *Poeti di parte bianca:*

> Come pioggia d'aprile a la campagna,
> Che bacia i fiori e su le larghe fronde
> Crepita: ride tra le nubi il sole
> E ne le gocce pendole si frange;
> Getta odore la terra; l'ali bagna
> La passeretta, al ciel levasi e trilla: (p. 317)

È un bellissimo dipinto, soleggiato dal pennello del Fontanesi: vale a dire un palpito di vita che risaluta la natura. E come è efficace quell'ultimo verso che allegra con uno spunto musicale onomatopeico tutto il paesaggio!

> l'ali bagna
> la passeretta, al ciel levasi e *trilla:*

Migliore e più modernamente pittoriche sono le due terzine dell'« Idillio maremmano » che ci presentano un vastissimo paesaggio, ritratto con ferme pennellate, a densi tocchi rapidi e sicuri, pieno di luce e di rilievo come una vasta tela del Segantini:

> Oh lunghe al vento sussurranti file
> De' pioppi! oh a le bell'ombre in su 'l sacrato
> Ne i dì solenni rustico sedile,
>
> Onde bruno si mira il piano arato
> E verdi quindi i colli e quindi il mare
> Sparso di vele, e il campo santo è a lato! (p. 666)

Nel « Sogno d'Estate » il pennello carducciano s'ammorbidisce, lavora di punta, s'indugia lento e paziente a ritrar minuzie, ci dà insomma il quadro ideale, dipinto con la diligenza di un preraffaellita soavissimo.

> Correa la melodia spiritale di primavera;
> ed i pèschi ed i méli tutti eran fior' bianchi e vermigli,
> e fior' gialli e turchini ridea tutta l'erba al di sotto,
> ed il trifoglio rosso vestiva i declivii de' prati,
> e molli d'auree ginestre si paravano i colli,
> e un'aura dolce movendo quei fiori e gli odori
> veniva giù da 'l mare; nel mar quattro candide vele
> andavano, andavano cullandosi lente nel sole,
> che mare e terra e cielo sfolgorante circonfondeva. (p. 910)

Che vigile accuratezza nei dettagli, che conoscenza intima e profonda della natura! E

come ricorrono spontanei alle labbra questi pochi versi dinanzi al quadro della « Primavera » di Sandro Botticelli!

Pittura completa ho detto, singolarmente per l'equilibrio del colorito. V'ha il rosso e il giallo, che son tinte calde; il turchino che è freddo e il verde intermedio. I colori sono vivaci e satolli e si vede che il poeta ha proprio voluto il dipinto perchè ad ogni cosa da lui ricordata s'accompagna l'aggettivo cromatico: i peschi e i meli son bianchi e vermigli; l'erba s'ammanta di fiori gialli e turchini, il trifoglio è rosso, le ginestre sono auree, le vele candide e il sole circonfonde mare e terra e cielo sfolgorando.

Par proprio di vedere un pittore che spreme sulla sua tavolozza tutta la gradazione delle tinte l'una dopo l'altra e le trasceglie poi di quando in quando per avvivare il disegno. Un quadro ideale dunque ma che stravince la luminosità di tutti i divisionisti perchè sfolgora in esso la luce del sole che forse nessun pennello umano potrà riprodurre. E l'aura che muove dolcemente i fiori e gli odori è la sobria nota musicale che dà la naturalezza al paesaggio e gli infonde la vita.

Come si vede, Giosuè Carducci, quando vuole, può e sa darci il quadro pittorico completo quantunque egli risalti e sopravanzi

quasi sempre come poeta scultore perchè egli possiede un ingegno equilibrato e proteico che sente ed esprime le forme, i colori e i suoni.

Ma se si dovesse stabilire un rapporto numerico per rendere evidenti le proporzioni di queste sue tre virtù cento passi poetici si dovrebbero classare così: sessanta scultorei, trenta pittorici e dieci musicali.

E fra quest'ultimi stupenda è l'« Ave Maria della Chiesa di Polenta » veramente dolcissima e romantica come una sonata in re bemolle o in sol bemolle. Notevole altresì per la profonda e sentita musicalità di quell'ora vespertina che Dante era già riescito a musicare nel canto ottavo del Purgatorio [1].

Scrive dunque il Carducci:

Una di flauti lenta melodia
passa invisibil fra la terra e il cielo:
spiriti forse che furon, che sono
che saranno?

Un oblio lene de la faticosa
vita, un pensoso sospirar quïete,
una soave volontà di pianto
e l'anime invade.

Taccion le fiere e gli uomini e le cose,
roseo 'l tramonto ne l'azzurro sfuma,
mormoran gli alti vertici ondeggianti
Ave Maria. (p. 1015)

---

[1] Era già l'ora che volge il disio.

Ma questa è musica! Il poeta ha scritto alcuni versi che non si possono dire ma si devono per forza cantare ed io mi ricordo come, fin dalla prima lettura, fossi spontaneamente portato a trascriverli sul frontespizio della « Sera » di Schumann che singolarmente prediligo.

Provati, lettore, a leggerli per te solo, immediatamente prima dell'audizione musicale, e vedrai quante belle visioni ti suggerirà poi la pagina del musicista di Zwickau!

Ma come è riuscito il Carducci a ottenere un effetto così spiccante senza varcare i limiti della poesia?

Con un artifizio d'arte semplicissimo: ripartendo cioè i tre versi melodici migliori uno per ciascuna quartina. Per tal modo egli ha prolungato il motivo in minore continuandolo al modo dell'organo quando si insiste sopra una nota o quando non la si smorza nell'unisono degli archi striscianti sui violoncelli.

I tre versi veramente musicali che rendono il rombo delle campane ondanti son questi:

I. Una di flauti lenta melodia
II. Una soave volontà di pianto
III. Mormoran gli alti vertici ondeggianti.

Quest'ultimo poi è il più musicale di tutti, il verso onomatopeico perfetto.

Se il Carducci avesse raggruppato i tre endecasillabi in una sola quartina, avrebbe compiuto lo sforzo vano del poeta che vuole invadere il campo della musica ed avrebbe varcato i limiti della poesia. Ripartendoli invece a distanza ottenne l'effetto melodico senza sconfinare perchè ad ogni verso onomatopeico se ne accompagnano degli altri che lo comentano; non dunque la musica soltanto ma la poesia musicale. E anche questo è un esempio che dimostra il saldo equilibrio dell'ingegno poetico carducciano.

❦

Il Carducci stesso ha d'altronde intuito la doviziosa ricchezza del suo temperamento scultoreo e proprio si è dichiarato con grande sincerità nella mirabile poesia intitolata « Congedo ». Ricordate?

Il poeta è un grande artiere,
Che al mestiere
Fece i muscoli d'acciaio:
Capo ha fier, collo robusto,
Nudo il busto,
Duro il braccio, e l'occhio gaio.

. . . .

Ei co 'l mantice ridesta
Fiamma e festa
E lavor ne la fucina;
. . . .
Egli gitta, e le memorie
E le glorie
De' suoi padri e di sua gente.
Il passato e l'avvenire
A fluire
Va nel masso incandescente.

Ei l'afferra, e poi del maglio
Co 'l travaglio
Ei lo doma su l' incude.
Picchia e canta. Il sole ascende,
E risplende
Su la fronte l'opra rude. (p. 774-5)

Che potente figurazione ideale!

Non il quieto studiolo del poeta, ma l'officina di un fabbro nel momento in cui ferve il lavoro. Non l'ampio tavolo ingombro di libri e di carte, ma l'incudine massiccia e sonora, non la spaziosa scansia addossata alla parete e piena di libri, ma il mantice poderoso che soffia ansimando, non il lieve e monotono scricchiar della penna sui fogli, ma il colpo del maglio che fa schizzare le scintille intorno e invece del tipo classico di poeta esile e pallido, apollineo e delicato, l'atleta vigoroso dai turgidi muscoli d'acciaio, dal collo taurino, che gitta nel masso incandescente le memorie

e le glorie de' suoi padri e de' suoi consanguinei, le arroventa, le afferra con le branche delle lunghe tenaglie, impugna il martello e con la forza del braccio e il vigile soccorso del pensiero le foggia a suo talento.

Come vedi, lettore, il poeta ci dà l'autoritratto, ma non si dipinge, si scolpisce:

> Capo ha fier, collo robusto,
> Nudo il busto
> Duro il braccio, e l'occhio gaio. (p. 774)

Serrate le palpebre, acuite la memoria, ripensate alla complessione dell'uomo, a tutta l'opera sua di patriota e di artista e vedrete che nella vasta fucina ideale il grande artiere che picchia e canta vestirà le sembianze carducciane.

Altrove, il Carducci stesso, parlando del poeta lirico, si lasciò sfuggire queste eloquenti parole che perfettamente s'addicono al suo temperamento d'artista: « Come si spinge nell'avvenire, così può il lirico rigettarsi nel passato: e può, se vuole, essere anche di nessuna età, *purchè trovi a' suoi concetti forme palpabili e materiate* ».

Questo nostro poeta fu dunque sincero sempre. Quando un'emozione lo sorprende la nota

e quel che detta dentro va significando:

> Quando l'idea ne l'anima rovente
> Si fonde con l'amore,
> Divien fantasma, e a' regni de la mente
> Vola fendendo il core;
>
> E la ferita stride aperta al vento,
> Geme cruenta al sole:
> Io non vi gitto le filacce drento
> Di rime e di parole. (p. 523)

Questi versi son davvero eloquenti, sono uno scatto di sincerità grande, di quella dote ch'io riconosco essenziale nell'uomo di genio per cui egli traduce sè stesso nell'opera con la fedeltà della pellicola che ricopia la veduta.

Sempre, quando mi trovo davanti a un poeta che la propria voce interiore trasforma in voce vocale, senza subdole perplessità, senza timorose esitazioni, riconosco in questo fatto un primo fattore del fenomeno geniale perchè il vero genio è originale sempre e non si può essere originali senza improntar l'opera o la gesta con le stimmate del proprio carattere. Ripensa, lettore, alle autobiografie del Cellini e dell'Alfieri, all'epistolario di Leopardi e di Wagner e riconoscerai che talvolta la sincerità del genio è così rude e pronta che non è più nemmeno una confessione ma un'auto-accusa addirittura.

Poesia potente, anzi prepotente è dunque quella di Giosuè Carducci perchè non lascia aperta nessuna via ai pensieri del lettore, nessun adito concede a visioni proprie: egli impone il suo pensiero, domina e soggioga come l'occhio d'un fascinatore; costringe la nostra anima a vibrar con la sua, le impone quasi sempre l'unisono.

È questa, a mio giudizio, una delle prove più valide per dimostrare l'originalità dell'opera carducciana.

❦

Abbiamo veduto che Giosuè Carducci è un poeta scultore nato, possiamo ora aggiungere ch'egli è lo scultore di tutto quello che è solenne, enorme, smisurato. S'egli non avesse sortito il dono di una possente fantasia ed avesse impugnato lo scalpello invece della penna, il nostro artefice sarebbe stato un emulo di Pietro Puget, lo scultore della forza, o di Francesco Rude, lo scultore del moto, gli antagonisti di Nicola Couston e di Pradier che rappresentano invece la grazia e la quiete.

Questa verità risulta chiarissima dall'insieme di tutte le poesie carducciane, ma è singolarmente provata da un fatto rinnovan-

tesi con insistente lena per tutta l'opera del poeta. Questo: quasi tutte le figure modellate dal Carducci sono diritte, levate in piedi, nell'atteggiamento che rivela la forza, l'energia, l'inflessibile volere. Ricordate?

Madamigella Sombreuil, nel *Ça ira:* « sul tremulo padre *alta* sorgendo » (p. 731) vuota la tazza di sangue. Marat vede nell'aria oscure torme d'uomini con pugnali *erti* passando. (p. 730). Le donne amale trascorrono di sui carri « *diritte* e bionde » (p. 839). « Pallido, *dritto* su l'arcione » sta Carlo Alberto (p. 955). Cavalca « *dritto e fermo* » Enrico V (p. 490). « Biondo, *diritto,* immobile » è il Capitano Calvi sul limite della strada al confine austriaco (p. 978) « orribilmente *dritto* » è Giacomo Medici sulla mole arsa e distrutta (p. 211); « *Ritta* in mezzo a' ruderi dei monti » è l'ultima famiglia umana che assiste all'agonia della terra (p. 905); « *Torreggia* in mezzo al Parlamento » Alberto di Giussano (p. 1041); *Diritta* è la repubblica santa che protende le aperte braccia al sole occiduo in fra i romulei colli (p. 448); Son *ritti* fra i bianchi armenti i nobili Aria padri (p. 788); « *Sorge,* pregando » la bella donna che il poeta incorona d'un'iride scendente (p. 675); « Su l' avello iscoverchiato, *erto* è l' imperïal vate » Dante (p. 359). Velleda, la vergine eroina profetessa dei Ger-

mani: «in nero vestimento *alta* levossi» (p. 289); Bronzetti « Quando, grida, fantasma *erto* fra i nuvoli » (p. 851); il Malaspina, accanto all'odorata selva del focolare « *dritto* in piedi tutta *ergea* la testa su i minor baroni » (p. 310). *Eretta* al cielo è la bianca testa di Guglielmo re (p. 459). *Fieramente dritta* sui nomentani tumoli sta la morta schiera de' caduti di Mentana (p. 481), e pure *diritte* ci si presentano la còrsa Niobe sulla soglia della casa d'Ajaccio (p. 843); Alessandro il Grande in fronte alle falangi davanti al mare (p. 812); la figura di Roma sul carro volante, Lidia dinanzi all'ara di Apolline, il poeta stesso nella fucina fragorosa....

Questa predilezione del Carducci per la figura in piedi è significantissima perchè rivela una tempra artistica energica e risoluta, sdegnosa d'ogni mollezza e di tutte quelle stucchevoli quisquilie decorative che formano il bagaglio di tanti egoarchi contemporanei.

Anche nelle imagini pittoriche il Carducci propende sempre alle figurazioni grandiose, alle larghe pennellate tizianesche; raramente egli si china a coglier fiori per spremerne i tenui succhi cromatici; quando dipinge egli spalma i suoi pennelli sulla tavolozza la più vasta e la più ricca che si possa idealmente concepire perchè toglie l'azzurro dal cielo e

dal mare, il bianco dalle nevi e dalle nuvole, il rosso e l'aranciato dai crepuscoli, il verde dai monti e dalle valli.

Infatti, non appena l'argomento lo consente, il cielo, il mare, i monti, le nubi, il sole, i boschi, i fiumi; tutte le cose enormi e smísurate, vaste e possenti, vigorose e feconde, ricorrono frequentissime nell'opera carducciana.

Nei « Poeti di parte bianca » ricordando l'esule Gualfredo, scrive il poeta:

> A lui l'azzurro
> Occhio splendea come l'acciar de l'else;
> E su 'l verde mantel di sotto al tòcco
> Bianco e vermiglio gli piovea la bionda
> Giovenil capelliera a mo' di nube
> Aurea che attinge da l'occiduo sole
> Le tue valli non tócche, ermo Apennino. (p. 317)

Un poeta pittore, soave e delicato come il Pascoli, non avrebbe certamente pensato all'aurea nube su l'Apennino per avvivare con uno sprazzo di colore la capellatura spiovente di Gualfredo.

Altrove in « Roma o morte » si legge:

> L'udì pria l'aspettante
> Di Caprera leon: con un ruggito
> Fiutando la battaglia alzò la testa,
> E saltò fuor. Le sante
> Ombre accorrendo al dittator romito
> Lo circondâr con rombo di tempesta. (p. 339)

Anche qui è la tempesta col suo rombo fragoroso e pauroso che il Carducci ricorda per simboleggiare le eroiche ombre accorrenti all'appello dell'eroe, e cioè una forza della natura e la più selvaggia, la più complessa, la più grandiosa.

Così, così sempre: persino la fuga di Angelica, inviluppata nel candido velo e cavalcante per la foresta, stimola il poeta all'imagine magniloquente:

> Non vedi tu d'Angelica ridente, o amico, il velo
> Solcar come una candida nube l'estremo cielo?
> Oh gloria, oh libertà! (p. 446)

E nella poesia « Alle fonti del Clitumno » quando imagina il mitico amplesso di Giano e di Camesena, eccitato dall'imponenza della visione lirica a supporre un letto immenso e una cortina smisurata, adagia i suoi semoni sull'Apennino fumante e addensa i nembi su di essi per celare il congiungimento favoloso:

> Giano eterno e quanto amor lo vinse
> di Camesena.
>
> Egli dal cielo, autoctona virago
> ella: fu letto l'Apennin fumante:
> velano i nembi il grande amplesso e nacque
> l'itala gente. (p. 805)

Altrove, nella poesia « Le due torri » quando

scorge l'ombra di Dante redimita, ingigantisce di tanto l'ideal figura del fiorentino che riesce ancora ad una imagine nella quale le nuvole sono la materia plastica prediletta:

> Dante vid'io levar la giovine fronte a guardarci,
> e, come su noi passan le nuvole,
> vidi su lui passar fantasmi e fantasmi ed intorno
> premergli tutti i secoli d'Italia. (p. 822)

E quand'egli scarrozza lungo il Chiarone da Civitavecchia, leggendo Marlowe, vede ancora e sempre che

> l'aer maligno feconda
> di mostri intorno le pendenti nuvole, (p. 885)

Anche i sogni, le passioni, le energie umane, tutto insomma ciò che è invisibile e astratto, il poeta condensa e solidifica, pur di mostrarlo al lettore:

> Mirate, o morti: il sangue vostro irrora,
> Ricadendo, aureo nembo,.... (p. 422)

E altrove, nella poesia in morte di Giovanni Cairoli, lo stesso sdegno del poeta vapora caliginoso

> È m'accompagna de l'Italia il pianto
> E, nube atra, lo sdegno: (p. 435)

Anche lo spirito dell'amico, nell'ode barbara « Ave » si rifugia nel grembo della plastica meteora:

> o dolce spirito:
> forse la nuvola ti accoglie pallida
> là per le solitudini
> del vespro e tenue teco dileguasi. (p. 921)

E i sogni di gloria e di poesia passano sul viso radiante di Alessandro il Grande come *bianche nuvole* (p. 811); le ninfe dileguano *come le nuvole a i monti* (p. 806); la coorte dei caduti di Mentana *va come fósca nuvola* (p. 483).

Persino il fumo che la terra esala quando il vomere dell'aratro la fende, si condensa e raffigura fantasimi al poeta sognante. Ricordate?

> Stride l'aratro in solchi aspri: la terra
> Fuma: l'aria oscurata è di montanti
> Fantasimi che cercano la guerra. (p. 725)

La nuvola è proprio l'elemento preferito dal Carducci, inconsciamente preferito perchè si presta a tutte le figurazioni, è insomma una creta ideale, plastica e leggiera, morbida e obbediente; la vera materia atta a crear fantasmi, ad atteggiarli, disfarli, ricomporli ancora: aereo elemento che il poeta ora condensa e solidifica, ora dilata e dissolve.

Ricordate la poesia « Per Monti e Tognetti? » È il papa canuto che sorge davanti al lettore e che il Carducci apostrofa così:

> E tu pur sei canuto: e pur la vita
> Ti rifugge dal corpo inerte al cuor,
> E dal cuore al cervel, come smarrita
> Nube per l'alpi solvesi in vapor. (p. 414)

Ed ancora fra le nuvole evoca il Carducci la figura di Bronzetti nel « Saluto italico ».

> Quando? Grida Bronzetti, fantasma erto fra i nuvoli.
> (p. 851)

Persino nella lirica intima, in quella cioè che invita al raccoglimento sì il poeta che il lettore, il Carducci rivela la singolarità del suo ingegno ideando una larga visione, una imagine grandiosa e michelangiolesca con elementi tolti a prestito dalla natura.

Ricordate la soavissima poesia di Jauffré Rudel, nel momento in cui la bellissima Melisenda si china sul cadavere dell'amato?

> La donna su 'l pallido amante
> Chinossi recandolo al seno,
> Tre volte la bocca tremante
> Co 'l bacio d'amore baciò,
> E il sole da 'l cielo sereno
> Calando ridente ne l'onda
> L'effusa di lei chioma bionda
> Su 'l morto poeta irraggiò. (p. 949)

Che quadro meraviglioso, che vasta scena magnifica! Quel raggio di sole ultimo che guizza su per la distesa del mare e circonfonde di calda luce la coppia infelice, presenta un contrasto degno d'un scenografo come Pietro Gonzaga che il giorno e il sole fece splendere sul colorito delle scene.

E come spicca nel rosso del tramonto la chioma aurea della donna, che intensità di luce, che robustezza di colore nel mescolarsi di quel rosso e di quell'oro! Come pallida e scialba ci si presenterebbe ora la tavolozza di quei poeti pittori che, per dipingere dei capelli biondi, non sanno ricordare che le spighe dei campi, l'oro fuso nel crogiuolo, o il miele dell'arnia intatta!

❦

Il Carducci insomma sdegna ogni subdola preziosità e attinge sempre al vero direttamente. Convinto che non si può andar oltre la natura, non ricorre mai agli arzigogoli artifiziosi dei poeti illusionisti, lascívoli e proteiformi.

Noi dobbiamo dunque segnalarlo un artista mirabile, rude e sincero, forte e sereno: poeta

scultore per vocazione innata, poeta pittore per forza di volontà, poeta musicista per virtù sporadica. Un uomo di genio insomma, fiammante orgoglio dell'Italia contemporanea, veramente degno di questo raro attributo glorioso.

CAPITOLO QUARTO

IL POETA PITTORE
(PETRARCA)

> **La poésie est une peinture qui parle ou, si l'on veut, un langage qui peint.**
>
> **Marmontel.**

IL POETA PITTORE

Il poeta pittore è più prolisso del poeta scultore e si distingue subito, a una prima lettura, perchè egli compone con la tavolozza nelle mani, sempre pronto a pronunziare la parola cromatica, a scrivere l'aggettivo luminoso, a rafforzare l'intensità di un colore con delle imagini tolte a prestito da quelle cose che le tinte schiette e pure hanno connaturate.

Tutti i poeti, quali più quali meno, si rivelano pittori perchè i colori sono dappertutto come l'aria e la luce, ma il poeta pittore nato spicca subito per la predilezione che dimostra nel colorire e sopratutto per l'abilità sua nello sfumare le tinte con aggettivi degradanti, nell'ammorbidire i passaggi fra un colore e l'altro coi sinonimi eloquenti, presentandoci nell'insieme di tutta la sua opera non soltanto le imagini del settemplice spettro solare, ma tutte le varie e innumerevoli com-

binazioni che si ottengono sovrapponendo e mescolando le varie zone dell'iride.

Accertato questo fatto si comprende altresì che anche fra i poeti pittori nati ritroveremo il talento, l'ingegno e il genio.

Tutti e tre sortirono dalla natura l'indole pittorica, ma soltanto il genio riesce ad estrinsecarla nella sua gagliarda pienezza. E anche fra i poeti pittori di genio che impugnano la tavolozza di tutti i colori e sanno distribuire le tinte con belle armonie, le differenze sono notevoli, come lo sono per esempio nel campo della vera pittura fra i quadri di Raffaello e di Tiziano, del Correggio e del Rembrandt. Grandi pittori tutti, uomini di genio indiscutibile, ma varî nell'aspetto delle loro opere, nel modo cioè di sentire e di riprodurre il vero.

Così è dei poeti pittori nati e singolarmente di quelli di genio.

Anzi, bisogna segnalare e proclamare un altro fatto, questo: quanto più si sale verso il genio più evidente e spiccata diventa l'originalità dello scrittore sicchè, talvolta, davanti a due poeti pittori famosi come il Petrarca e l'Ariosto, noi distinguiamo subito, senza addentrarci nell'esame minuzioso delle opere, che essi sono diversi, pur rimanendo nel campo della stessa arte, perchè la loro caratteristica

pittorica è sottoposta alla complessione fisiopsichica, vale a dire al temperamento artistico individuale.

La natura entra nei loro occhi, si specchia e si fissa nel cervello, ed essi, poetando, la riflettono segnata dall'impronta delle doti naturali e delle doti acquisite. Non dunque la ripetizione esatta e minuta della lastra fotografica, ma un rifacimento della verità che si manifesta al lettore insieme all'indole dell'artefice operante.

Per questo motivo lo stesso paesaggio o lo stesso fenomeno naturale sono variamente riprodotti da due poeti pittori, e l'uno soverchia l'altro nell'intensità rappresentativa allorquando la sua tavolozza è più ricca e la sua tecnica più sapiente nel significare il vero.

Il poeta pittore insomma, davanti a una veduta naturale, è propenso, per virtù innata, a sentire sopra ogni cosa l'armonia dei colori, come il poeta scultore sente invece quella delle forme, il poeta musicista quella dei suoni.

E quando il poeta pittore si accinge a scrivere, ridestando dentro sè le memorie e le visioni adunate, gli si presentano sempre più nitide e chiare, più frequenti e numerose le imagini policrome sicchè egli, senza sforzo di volontà, portato dalla sua stessa indole, infiora l'opera sua di belle parole coloranti,

di tenui aggettivi iridescenti che sfumano la tinta madre, ammorbidiscono i passaggi e ci dà il quadro con gli stessi procedimenti tecnici adoperati dal vero pittore, sostituendo ai colori le parole, ai pennelli la penna.

E quando il nostro poeta è sopratutto pittore, nel significato più pieno e più profondo, allora nelle sue poesie non si trova soltanto la gamma di tutti i colori con le loro sfumature, ma persino le finzioni prospettiche che simulano le lontananze e gli sbattimenti d'ombra che danno i rilievi.

Il poeta pittore nato è quasi sempre un paesista anzi, in poesia, soltanto quando gli si porge l'occasione di ritrarre un paesaggio egli può estrinsecare la sua virtù innata con spontanea liberalità. Noi vediamo infatti che i poeti pittori prediligono immensamente il paesaggio, si indugiano volontieri a ritrar crepuscoli e marine, prati fioriti e boschi verdeggianti, laghi popolosi e valli irrigate, e il loro tocco si fa sempre più morbido e sapiente di mano in mano che si sale dal talento all'ingegno e dall'ingegno al genio; di mano in mano che dall'evo antico si procede verso la modernità.

Il poeta pittore si abbandona raramente alla propria vocazione quando svolge un episodio d'indole passionale, perchè allora il

paesaggio diventa un elemento superfluo o secondario e la sua virtù pittorica riescirebbe stucchevole e puerile se fosse applicata alle figure con quella larghezza cesariana che è così efficace nella descrizione di una veduta. Come ogni pittore poi rivela nell'opera sua una tecnica individuale così ogni poeta pittore riesce alla rappresentazione del vero con mezzi proprî, talvolta opposti a quelli adoperati da un suo fratello spirituale.

V'ha il poeta pittore che ritrae il paesaggio con delle pennellate larghe e sicure, suggerendoti il quadro con dei colori accesi e puri tolti direttamente dalla tavolozza e portati nella poesia e dirà azzurro il mare, bianche le nuvole, verdi i prati e se dovesse soffermarsi in un campo fiorito vi ricorderà i fiori gialli e vermigli, bianchi e celesti con delle tinte satolle e risentite e questo han fatto la maggior parte dei poeti pittori che iniziarono una letteratura; questo ritrovi ancora oggi nei canti popolari dialettali, che sono l'eco più fedele della fresca ingenuità primitiva.

Il poeta pittore moderno invece usa una tecnica più sapiente, sa mescolare le tinte, rimenarle, fonderle, sovrapporle, velarle, per meglio avvicinarsi alla rappresentazione del vero, ed ecco che la distesa del mare non ti si presenta più come una uniforme vastità

cerulea, ma vedi in essa il gioco delle luci, le bianche creste delle onde spumeggianti, il riflesso dei cieli, la natura del fondo e persino la densità delle acque. Le nubi, nel breve giro di un sonetto, di bianche si fanno violacee, poi grigie, poi nere. Solcate dai lampi, squarciate dal tuono, si adunano ancora, plumbee, rosse, auree e si dissolvono infine, dopo il temporale, nella placidità del tramonto. I prati non saranno più tutti verdi e i fiori gialli e vermigli, azzurri e bianchi, ma quel verde ti si presenterà con le sfumature più delicate: cupo là dove l'erba è folta o dove rinnovasi il guaíme, pallido invece sul nascer delle pipite; e accanto ai fiori gialli e vermigli, bianchi ed azzurri ritroverai il nome della pianta e cioè il ranuncolo e il trifoglio, la giunchiglia e il miosotis.

Altri poeti pittori usano una tecnica ancora più studiata; ti suggeriscono la materia colorante con delle imagini sicchè il lettore, essendo costretto a comparare due cose fra di loro somiglianti, vede e sente i colori con maggior intensità e si gode nel gioco del raffronto. Altri infine ti dipingono il paesaggio con sovrabbondanza di particolari, alternando le tinte, indugiandosi là dove vogliono attrarre l'attenzione, spendendo l'aggettivo più vivace sul colore prediletto e poi, dopo averti

presentato un bel quadro preraffaellita, dipinto secondo i precetti di Dante Gabriele Rossetti, Millais e Holman Hunt d'un tratto, con un verso solo, irradiano sulla loro tela ideale la luce del sole che tutto circonfonde e circomprende sicchè il paesaggio vive e respira dinanzi a noi con una evidenza tecnica meravigliosa.

Insomma, in poesia, i poeti pittori ci dipingono il quadro ideale con gli stessi procedimenti tecnici coi quali l'artefice ci dà il quadro reale e noi riconosceremo la verità di questo fatto raffrontando le diverse poesie pittoriche, per cui ritroveremo, anche nel campo poetico, i divisionisti e gli impressionisti, i luministi e i macchiaioli del verso come ci sono nel campo dell'arte pittorica reale.

❦

Così pure, allo stesso modo dei pittori che dimostrano nei loro quadri certe spiccate predilezioni per un colore, come il Filippo Lippi per le sfumature violette, il Durero per il blu d'oltremare, il Tiziano per il rosso, di cui largheggiano nei loro dipinti; così i poeti inclinano anch'essi a sfoggiare la tinta preferita,

quella cioè ch'io vorrei definire la loro « equazione cromatica personale ».

Davanti ai quadri di un grande artista anche il critico miope, comparando le varie tele, scopre facilmente il colore prediletto; davanti a un libro di poesia invece la ricerca è più difficoltosa perchè si richiede la conoscenza di tutta l'opera e un esame accurato e minuzioso di ogni canto e di ogni strofe. Nondimeno v'ha un mezzo semplice e sicuro per riconoscere, a una prima lettura, l'equazione cromatica personale del poeta pittore ed io lo suggerisco al critico volonteroso che volesse accingersi a studiare un qualunque poeta coi metodi da me iniziati.

Poniamo che il colore prediletto dal nostro poeta pittore sia l'azzurro. Leggendo le sue poesie, là dove egli dirà azzurro il mare, il cielo, i monti lontani, i corimbi del glícine o i cespi delle mammole, nessun indizio io potrò trarre per proclamare quel colore come il prediletto perchè, veramente, il mare, il cielo, i monti lontani, il glícine e le mammole in fiore sono azzurri; ma s'egli, descrivendomi un prato, me lo riempie di miosotis o di genziane; se mi veste interamente d'azzurro una sua figura, come fece il Gainsborough nel suo celebre ritratto *The Blue Boy;* se ingemma di zaffiro gli orecchini della sua donna, se

volge in turchino le stoffe e i tappeti, io potrò con fidanza affermare che l'azzurro è il colore prediletto dal poeta, perchè, se fosse stato il rosso, egli avrebbe rivestito il prato di trifogli o di papaveri, la figura della sua donna di porpora e avrebbe incastonato negli orecchini un bel rubino spinello.

Per scoprire con approssimazione la tinta prediletta dal poeta pittore, vale a dire la sua equazione cromatica personale, bisogna dunque sorprenderlo là dove un colore può essere *sostituito* da un altro. Questa ipotesi risulta sempre vera e si può dimostrarla compiendo poi l'*increscioso* ma necessario esame dell'opera poetica, scegliendo cioè tutte le parole *coloranti* che ingemmano i versi per compilarne la statistica esatta.

*

Vediamo ora con quali procedimenti il poeta giunge alla rappresentazione del vero, accingiamoci a scrutare l'intimo lavorío del suo cervello operante.

Ecco il poeta davanti a una veduta: supponiamo il mare nell'ora in cui leva il sole. È la prima volta che questo fenomeno mil-

lenario e pur sempre nuovo si presenta agli occhi sitibondi della nostra creatura sovrana.

Noi già abbiamo dimostrato che il genio dipende da « uno stato fisiologico di squisita eccezionale sensibilità nervosa » [1] il nostro poeta è dunque un sensibilissimo strumento atto a ricevere e a sentire più intensamente degli altri uomini ogni emozione, vale a dire cioè ch'egli percepisce un fenomeno naturale o passionale in un modo sempre più pieno e completo quanto è più vasta e più fitta la maglia nervosa che lo involge, quanto è più gagliardo e possente il genio suo.

Davanti al sorger del sole sull'orizzonte del mare il nostro poeta pittore di genio somiglia dunque ad un tersissimo specchio che riflette la natura perfettissimamente e, fin qui, moltissimi altri uomini, che genî non sono, possono trovarsi nelle identiche condizioni, talvolta anzi migliori, quando cioè essi possiedano una vista singolare.

Il miracolo che nel genio si compie e che è negato alla mediocrità, consiste nell'intimo lavorío cerebrale per cui quella veduta non solo s'impronta nel cervello del poeta con un

---

[1] Padovan A., *Cos'è il genio?* 1901, Ulrico Hoepli editore, Milano.

solco indelebile, ma si incorpora, si immedesima, si confonde con la sua stessa sostanza cerebrale e — miracolo veramente grande questo — subisce quel trasmutamento per cui la visione dell'aurora marina, che è di luci e di colori, riapparirà un giorno in qualche mirifica poesia, tradotta con delle parole che la ripresenteranno al lettore nell'evidenza della realtà.

Questo fenomeno psichico, così oscuro nei suoi svolgimenti interiori, è proprio incomprensibile ed inesplicabile? Dovremo noi rinunziare a penetrarne i segreti soltanto perchè esso ci appare coinvolto dalle tenebre folte?

No, s'anche non riusciremo a spiegarlo completamente, possiamo però tentarne un esame sommario.

Io penso dunque così:

Il nostro poeta pittore nato, strumento sensibile e impressionabile, assiste allo spettacolo dell'aurora marina. Lo svolgersi del fenomeno si fissa nel suo cervello come una serie di fotografie a colori che tutto lo circomprendono e tanto più fortemente si fissa quanto è più intensa e profonda l'emozione che lo spettacolo aurorale desta in lui.

Dopo questo quelle imagini, simili a un ricordo, rimangono latenti, sono inalterabili e

durature come una nozione acquisita o una esperienza fatta. Un giorno, in un momento di estro, direbbe il volgo, (vale a dire nel momento in cui lo squisito sistema nervoso del genio è eccitabile) per uno stimolo qualunque, che può essere una parola letta o udita, un colore veduto o sognato, la visione di quell'aurora marina risorge nella mente del poeta tanto più nitida e chiara quanto più intensa è stata l'emozione primitiva.

Si riproduce, dico, ma non come tutti la vedrebbero, bensì come l'ha veduta e sentita lui, l'uomo di genio, il poeta pittore nato, il quale, come abbiamo detto, vede e sente più addentro dell'uomo comune e possiede una equazione cromatica individuale che lo inclina a preferire una tonalità sopra le altre. Si ripresenta dunque quell'imagine attraverso il suo temperamento di artista geniale e siccome in quell'ora il poeta è stimolato al comporre, quella veduta si muterà in una poesia e suggerirà poi al lettore, col magistero della parola, l'imagine dei colori.

E siamo ora giunti a quella fase del fenomeno geniale che è il procedimento tecnico nel quale già principia a manifestarsi l'indole dello scrittore.

Il poeta, con parole iridate, con aggettivi cromatici, con imagini luminose ed appro-

priate vuol mostrare ciò ch'egli ha veduto e spende intorno all'opera sua quei vocaboli che possono, con maggior evidenza, ripresentare la verità. E siccome quando si ode il nome di un colore, noi siamo per abitudine portati a vederlo, sicchè basta udire le parole: rosso, ranciato, giallo, verde, azzurro, indaco e violetto per percorrere idealmente tutta la fascia dello spettro solare; così, man mano che si legge una poesia nella quale le parole coloranti predominano e sono abilmente ripartite a norma della visione che si vuol dipingere, noi vediamo i colori, riusciamo cioè a ricostruire, idealmente, la veduta policroma reale.

E se la poesia pittorica fu composta da un uomo di genio il lettore proverà talvolta una più intensa commozione leggendo la pittura di una aurora che non contemplandola, perchè il genio ci presenta l'insieme di quei particolari che la corta penetrazione della mediocrità non vede e non sente se non quando le sono suggeriti.

Questo io affermo riguardo all'emozione estetica, alle forme cioè e ai colori della veduta che il poeta ritrae, ma v'ha un altro elemento che concorre ad informare la poesia pittorica e le conferisce un maggior pregio perchè con quello il poeta manifesta apertamente l'indole sua connaturale. Ed ecco come:

Il poeta pittore, mentre suggerisce con le parole policrome e con l'abil gioco delle imagini espressive l'aspetto della veduta, manifesta altresì i pensieri che quella visione ha suscitato in lui, irraggia cioè sul suo quadro col sole della sua anima, vi infonde il palpito del suo cuore; illumina e ravviva di sentimenti la sua pittura poetica sicchè il lettore non ha più dinanzi a sè lo spettacolo d'una aurora reale, ma vede l'aurora attraverso il temperamento dell'artista, la sente come egli l'ha sentita e nella poesia riconosce l'impronta dell'uomo che l'ha composta, riconosce cioè la caratteristica innata dello scrittore, che dirà fresca e soave se avrà letto il Petrarca, fantastica e lussureggiante se avrà letto l'Ariosto, mistica e buona se avrà letto il Pascoli.

Così dunque, quel fenomeno aurorale, visibile a tutti, per virtù del genio si trasforma di visione colorata in visione poetica, di poetica in sentimentale.

Riassumendo dunque il già detto: prima il quadro naturale, vale a dire l'ampia distesa del mare, il succedersi e il trascolorar delle luci, lo spagliettío del primo raggio che guizza scintillando e la festa di tutti i colori, la novità di tutte le trasformazioni. Il genio vede, sente, reincarna, immedesima e compie quell'intimo lavoro intellettuale per cui, mentre

assiste alle vicende dello spettacolo, nascono in lui ricordi o speranze, gioie o dolori, i quali, sorgendo insieme alle impressioni visive, si sposano a quelle. Il fremito estetico e il sentimentale aderiscono e si fondono in una combinazione omogenea che resterà inalterabile, indivisibile e indistruttibile finchè il genio avrà fiato di vita.

E quando il poeta impugna la penna per riprodurre coi suoi colori ideali lo spettacolo veduto e sentito vi ridirà altresì tutte l'emozioni provate, conferendo alla sua poesia l'impronta del proprio carattere.

Così è, o meglio, così mi pare che debba essere.

❦

Nelle nostre indagini sulla genesi della poesia pittorica abbiamo supposto il poeta dinanzi allo spettacolo di un'aurora marina, ma la stessa vicenda si ripete per qualsiasi fenomeno naturale che possa suggerire un quadro.

Ancora dobbiamo chiarire e porre in rilievo i procedimenti tecnici più notevoli. Noi abbiamo illustrato un caso ipotetico, il più idealmente completo, affinchè il lettore potesse

seguire passo passo la trasmutazione di una veduta naturale in una poesia pittorica, ma se egli leggesse ora qualche bella pagina poetica; poniamo la canzone del Petrarca *Chiare, fresche e dolci acque;* il canto settimo dell'« Orlando Furioso » *Di persona era tanto ben formata* (1) o *L'accestire* di Giovanni Pascoli, potrebbe forse ammonirmi di non aver colto nel segno perchè quelle poesie, pur essendo pittoriche, gli si presentano così diverse da indurlo a credere che ciascuna abbia avuto una genesi singolare.

Così non è, l'origine è unica sempre, sono invece i procèdimenti che diversificano, soltanto quelli.

Gli aspetti della natura, come la veduta del mare e del cielo, del piano e dei monti, dei crepuscoli e delle meteore, sono gli stessi per tutti i poeti, ma siccome la loro indole gli inclina più intensamente verso una certa tonalità di colore, siccome fra i varî poeti pittori v'ha il mistico e l'esteta, l'ingenuo e l'entusiasta, l'egoista e l'altruista, così le medesime impressioni naturali lasciano nell'animo di ciascuno un solco differente, anzi lo stesso fenomeno suscita talvolta dei pensieri

(1) Stanze XI e seguenti.

opposti i quali ciascun poeta pittore ripeterà poi nei versi con la cieca fedeltà d'uno strumento che rende il suono della propria materia.

Questo il motivo per cui la poesia pittorica di Leopardi è improntata di pessimismo, quella dell'Ariosto di giocondità festevole, quella del Pascoli di mistica bontà.

Riguardo alla tecnica dei poeti pittori bisogna anzitutto notare che nessuna poesia si improvvisa perfetta, anzi noi sappiamo che le più belle poesie di ogni letteratura hanno sofferto il morso della lima e la politura dello smeriglio.

Il Leopardi, in una lettera a Giuseppe Melchiorri, confessò apertamente che gli occorrevano due o tre settimane per comporre una canzone; l'Ariosto rifece sedici volte la bella ottava che descrive la tempesta (1); del Petrarca, Lodovico Beccadelli, nella vita del poeta, racconta di aver avuto alcuni manoscritti delle rime ove una sola parola era talvolta mutata quattro o cinque volte e il Manzoni impiegò quattro giorni interi e consecutivi intorno al *Cinque maggio*, due a comporre e due a correggere (2).

---

(1) « *Stendon le nubi un tenebroso velo* » XVIII, 142. (Il foglio autografo si conserva nell'archivio di Ferrara).

(2) Fabris C., *Memorie manzoniane*. Milano, Cogliati editore, 1901, pag. 60.

All'abbozzo che il pittore disegna col carboncino sulla tela sbiancata, corrisponde la traccia della poesia; alle prime larghe pennellate che l'artefice distende con fermo gesto, fa riscontro nel poeta la composizione del canto come irrompe dal cuore quando, stimolato dall'estro, compone. E, fin qui, tutti i poeti procedono concordi seguendo l'indole connaturale, abbandonandosi all'impeto lirico che li accende e li esagita. È dopo questo fatto che si rivela la perizia tecnica di ogni singolo artista. Calmato il fervore dell'improvvisazione il poeta ritorna sul suo scritto e lo rilegge armandosi, egli stesso per il primo, con le lenti del critico e allora toglie od aggiunge, rifà o corregge, qua sostituendo, là rafforzando, simile al pittore che ammorbidisce un passaggio, vela un drappeggio, infosca un'ombra e dà spicco a un rilievo.

Il genio, il vero genio, spreme il più puro succo di tutte le sue virtù quando l'impeto lirico lo stimola al comporre. In quell'ora l'impronta del suo *io* si stampa netta e sicura, nitida e forte, perchè l'improvvisazione è fatta di passione e di sincerità insieme, mentre invece quando il poeta corregge o modifica, l'impeto geniale è sopito, vigila soltanto l'intelletto per cui questo lavoro di lima e di smeriglio rassomiglia un poco a quello dello

scultore il quale, dopo aver sformato la statua fusa, impugna le raspe per togliere le scabrosità.

Certamente la poesia è completa e perfetta quando le crudezze inevitabili dell'improvvisazione sono attenuate, ma per lo studioso del fenomeno geniale quella poesia non rivela già più la schietta indole del genio operante, sarà più bella ma è meno sincera, più elaborata ma già lontana dalla fonte madre. Simile alle acque di un ruscello giunte alla pianura le quali hanno perduto la fresca limpidità della polla sorgiva; più sapide, più gradevoli forse, ma non genuine.

Nel primo abbozzo di una poesia c'è tutto l'uomo di genio, con l'impetuosità ardente del suo carattere, con la schietta impronta della sua indole; dopo il lavoro di finimento quella poesia appare già diversa e come talvolta si può aver ammirato il bozzetto di un monumento e non poi la statua che da quello fu tratta, così talvolta una poesia estemporanea soverchia per intensità di sentimento e forza di rilievo quella che l'autore faticosamente corresse e limò. Un raffronto fra la *Gerusalemme liberata* e la *Gerusalemme conquistata* del Tasso sarebbe, in questo caso, un esempio eloquente e inoppugnabile.

Questo io affermo riguardo alla *sincerità* del-

l'opera poetica, al suggello cioè che l'uomo di genio impronta in una poesia e che si sfigura lentamente durante la correzione ma, rispetto all'arte, ci vuole sì la lima e lo smeriglio per raschiare e pulire, ci vuole anche il panno per detergere, ma quando il culto della forma diventa bigottismo si richiede altrettanta potenza di sentimento e di immediatezza rappresentativa affinchè la forma non soverchi il contenuto, offuscandolo, annullandolo, annientandolo. Questo equilibrio così stabile e perfetto, questa aderenza assoluta fra l'idea e la parola, conferiscono alla poesia il pregio dell'universalità e dell'immortalità, ma sono doti che raramente s'abbinano, che solo i poeti sovrani posseggono, ed è questa una nuova prova della loro interezza fisio-psichica, della loro squisita sensibilità nervosa.

Provatevi di sfogliare le opere di quei poeti che si vantano cesellatori del verso, tentate di studiar l'uomo attraverso l'opera e vedrete allora come la fatica sarà dura e l'indagine scabrosa!

Il poeta di genio non trascorre mai: dinanzi a due sinonimi che esprimono con egual forza ed evidenza la sua idea, sceglierà il più famigliare e non il più recondito e sopratutto sdegnerà i lenocinî d'arte, le imagini artifi-

ziose e involute che i poeti d'ingegno adoperano sovente, che i poeti di talento prediligono e gli astuti vanamente ostentano.

Dopo questo è facile arguire che il poeta pittore di genio e quello di ingegno ci possono dare il quadro; mentre il poeta pittore di talento ci darà sempre il mosaico.

Ed ora, con serena imparzialità, sfogliamo insieme, lettore, le opere di due poeti del pennello e della tavolozza, in esse troveremo le testimonianze sincere, le chiare ed indiscutibili prove delle nostre affermazioni.

❦

Ho detto che il Petrarca appartiene alla categoria dei poeti pittori, aggiungo ora che esso è un poeta pittore nato perchè, nel suo *Canzoniere,* là dove dimostra con maggior sincerità l'indole sua, egli impugna il pennello e la tavolozza.

Ma bisogna anzitutto affermare un fatto che parrà incredibile, ed è invece certo e dimostrabile. Francesco Petrarca non fu un uomo di genio nel senso pieno e profondo che si deve dare a questa parola, ma soltanto un ingegno superiore, vale a dire fu singolare

ma non originale e, in poesia, disse sovente parole e non cose, si preoccupò più della forma che della sostanza. Nella sua opera vasta e feconda manca anzitutto la sincerità, che noi proclamiamo uno dei requisiti essenziali e indispensabili del genio.

La facoltà predominante di ogni poeta è l'immaginazione, ma l'immaginazione deve giungere fino all'entusiasmo, fino all'oblio di sè, perchè un poeta sia un genio. Ora, se v'ha uno scrittore che fu affetto da retorica mania di singolarità, sempre presente a sè stesso, vigilante sui più lievi dettagli dell'opera sua, preoccupatissimo dell'opinione altrui, questi fu Francesco Petrarca. Sommo erudito, artefice di versi ingegnosissimo, uomo vanitoso, anima sensibile ed impressionabile, dotato di una rara virtù assimilatrice, ma non un forte carattere, non una coscienza integra e salda, non insomma quella spiccata personalità artistica che impronta il genio.

Ma, direbbe alcuno, e il *Canzoniere?* Sì, il *Canzoniere,* nel suo complesso, è un capolavoro di lirica amorosa, il primo capolavoro del genere, non essendo i suoi predecessori di Provenza e d'Italia che degli antesignani ingegnosi come Camerarius di fronte a Linneo, Lamarck a Darwin, Pacini a Koch. Il rombo delle lodi secolari poi ha circonfuso il *Canzo-*

niere di tanta gloria che esso, oramai, non si scompagna più dalle opere dei sommi poeti italiani che sono quelle di Dante, dell'Ariosto, del Tasso e del Leopardi. Ma questo rombo troppo somiglia all'eco di una voce ripercossa da una caverna. Ritorna essa agli orecchi col lontano fragore del tuono, mentre talvolta non è che un grido infantile. Per questo la fama di quel libro è ora più imposta che accolta.

Nel 1341, è noto a tutti, il Petrarca fu incoronato poeta in Roma per le mani di Orso dell'Anguillara senatore, fra l'entusiasmo indicibile di tutta Italia e il lauro sacro, negato a Dante, non goduto dal Tasso, veniva al Petrarca conferito singolarmente e principalmente per il suo poema latino *L'Africa*, una glorificazione della storia romana, del valore antico e degli antichi monumenti, che i contemporanei compararono all'*Eneide* e proclamarono immortale.

Oggi quel libro così famoso non solo è obliato ma è addirittura dimenticato, è diventato per i più una cosa morta e per gli studiosi rivive soltanto nell'episodio di Sofonisba e nei trentaquattro versi del moribondo Magone. È rimasto invece vivissimo e freschissimo il *Canzoniere*, le rime volgari che il Petrarca sdegnava e che i contemporanei classarono fra gli scritti minori di lui.

Proprio così. È anzi lecito affermare che se il Petrarca non avesse scritto il *Canzoniere* egli sarebbe ora accomunato alla numerosa falange dei rimatori trecentisti, dei Mussati, dei Lovati e dei Bonati, solo degni di studio per certi nuovi atteggiamenti di lingua e di stile.

Quell'aureo libretto dunque è la sola, l'unica opera del poeta nella quale la sincerità e l'abbandono di sè occhieggiano di quando in quando perchè, anche nel suo epistolario, il Petrarca dimostra sempre la preoccupazione di figurar bene e s'ingegna di nascondere sotto una falsa modestia la vanità grande e sconfinata ch'era in lui (1). Se ciò gli ha giovato durante la vita, gli nocque invece di mano in mano che l'opera sua invecchiava, di mano in mano che la critica, affinando i suoi mezzi di indagine, riplasmava la figura dell'uomo studiandone le opere. Il poema sulle guerre puniche, che gli meritò l'alloro, è diventato un fossile, prezioso sì ma muto; il *Canzoniere* invece, scritto dal Petrarca nelle ore perdute, quasi per diletto, bastò da solo

(1) Sulla vanità del Petrarca leggi, lettore, il capitolo di A. Bartoli intitolato « Carattere del Petrarca » nel volume VII della sua *Storia della letteratura italiana*. Firenze, G. C. Sansoni, 1884.

a tramandare il suo nome alla posterità. Ma anche in quel libro quanti mosaici monotoni, quanti involuti giochi di parole, imagini studiate e logogrifi sapienti! Poche, troppo poche, sono le pagine scritte col cuore in punta di penna e quindi geniali perchè si possa classificare il Petrarca fra i genî sovrani. Quasi sempre, nelle sue poesie, salta fuori l'erudito, ma non l'erudizione adoperata come materia plastica per esprimere un sentimento o per rafforzare un'imagine passionale, bensì l'erudizione per sè stessa, per la smania della preziosità e del lenocinio. Anche Dante è erudito, ma la sua erudizione egli trasforma col flutto rovente dei sentimenti che la investono, l'avviluppano e la asserviscono ad un fine poetico. L'erudizione petrarchesca invece è una specie di truccatura del verso per cui esso acquista un'apparenza di giovanile freschezza che illude ed incanta finchè la si considera nel suo complesso, ma se si acuisce lo sguardo, se il lettore diventa critico, quella freschezza appare fittizia e molto rassomiglia a quella dei comici sulla scena: non è arte ma artificio d'arte.

Interrompi, lettore, la lettura di questo mio libro; chiudi per poco gli occhi, raccogliti col tuo pensiero e raffronta il *Canzoniere* del Petrarca con la *Vita Nuova* di Dante. Pur

senza scendere alla comparazione dei singoli versi, riconoscerai subito, a un primo esame, la verità di questo fatto, riconoscerai cioè la differenza che c'è fra il genio e l'ingegno.

E se tu possiedi, lettore, una mente positiva, di quelle che esigono la dimostrazione accanto al teorema, leggi e raffronta un qualunque sonetto del *Canzoniere* con un altro della *Vita Nuova* sullo stesso argomento; sfoglia ad esempio il libriccino di messer Francesco là dove il poeta invita Amore a vedere il bell'andamento e gli atti dolci e soavi di Laura ([1]) e confrontalo con quello di Dante che principia « *Porta negli occhi la mia donna Amore* »; riconoscerai allora l'artifizio d'arte dell'aretino e la sincerità artistica dell'Alighieri.

E se dopo il teorema e la dimostrazione tu mi chiedessi anche il corollario, rileggi il più bel sonetto del *Canzoniere* che principia « *Levommi il mio pensier in parte, ov'era* » e raffrontalo con quello della *Vita Nuova* « *Tanto gentile e tanto onesta pare* » vedrai allora che la studiata ingegnosità del Petrarca sarà sopraffatta dalla schietta genialità di Dante, imperocchè nulla è più efficace di un confronto

([1]) Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra.

per distinguere l'oro dall'orpello, la gemma dalla sua imitazione.

Nella *Vita Nuova* di Dante la poesia è sentimento; nel *Canzoniere* del Petrarca i sentimenti sono adombrati.

Nell'opera di Dante c'è l'emozione sentita e premuta, in quella del Petrarca essa è simulata e descritta: l'uno è un autore, l'altro un attore soltanto.

Fu altresì notato che il Petrarca ricorda il Leopardi, ma fra i due c'è l'abisso che separa l'ingegno dal genio; l'uno, il Petrarca, compose il *Canzoniere* per far piangere; l'altro, il Leopardi, poetò per non poter piangere, nel Petrarca dunque l'artifizio, nel Leopardi la sincerità dell'arte.

Non voglio però esser frainteso, neppure vorrei che mi si accusasse di avventatezza per aver negato il genio a Francesco Petrarca.

Altri critici hanno scritto press'a poco quel ch'io ho detto di lui e il De Sanctis recisamente afferma: « Francesco Petrarca ebbe grande intelligenza, squisita sensibilità, ricca imaginazione, poca attitudine alla vita pratica. Ebbe grande intelligenza, non tale però che si possa chiamare una intelligenza superiore.

« Aveva tutte le facoltà elementari e assi-

milative, molta memoria, grande lucidezza e penetrazione di mente; gli mancavano le facoltà produttive. Non aveva nè originalità, nè profondità; cioè a dire non aveva nè la forza di trovar nuove idee e nuovi rapporti, e stamparvi su il proprio suggello, nè la forza di squarciare la superficie, scartare gli accessorii e gli accidenti, cogliere il sostanziale. Aveva invece le qualità scimie, di quelle che imitano gli stessi procedimenti meccanici, con tanto più di ostentazione con quanto meno di forza. Non era originale, era singolare;... » [1].

Io, dunque, all'opinione del De Sanctis che pienamente condivido, non aggiungo che una osservazione: questa: Francesco Petrarca non rivelò tutta la potenza del suo ingegno (che aveva forse le qualità latenti del genio) perchè non fu sincero. L'avidezza della notorietà, la smania di voler imporre la sua dittatura letteraria ai contemporanei, lo indussero a vestire una maschera che atteggiava a norma del bisogno, pur di esser benviso, pur di godersi quei tributi di omaggio ch'egli ardentemente ambiva.

Di quando in quando però, nel suo romitaggio di Valchiusa prima, nella rustica ca-

---

[1] De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca.* Napoli, 1895, pag. 43.

setta di Arquà dopo, (1) egli si toglieva quella maschera e, stimolato dagli affetti, scriveva le poesie del *Canzoniere.* Così abituale però era in lui la preoccupazione del giudizio altrui, così radicato il preconcetto di voler essere singolare che, anche in quei momenti, poche volte riescì ad obliare interamente sè stesso per concedersi tutto, senza esitazione e senza perplessità, all'impeto lirico del poeta geniale, a quell'impeto di passione grande e sincera che è l'eco di tutta l'opera dantesca, che è anzi la vita e la coscienza di Dante trasmutate in poesia.

Quando però Francesco Petrarca coglie la sostanza dalla sua anima impressionabile per spremerla tutta in un sonetto o in una canzone, allora egli si rivela poeta pittore nato e manifesta la tecnica ingenua e soavissima dei primissimi quattrocentisti.

Questo mi preme di affermare e di dimostrare affinchè l'indole del suo ingegno sia al lettore manifesta.

---

(1) Oh, fra la chiostra di ameni colli, la bella casetta che il poeta si fece edificare sul terreno donatogli dal Signore di Padova! Semplice e comoda, in luogo di solitudine e di pace, non lontana dalla chiesa del villaggio ove, sul sacrato, s'erge ora la tomba del poeta sui quattro pilastri marmorei.

❦

Che il Petrarca sia un poeta pittore tutto il *Canzoniere* lo grida, ma v'ha ancora un altro fatto che apertamente lo conferma.

Mentre Dante sì nella *Vita Nuova* che nella *Commedia* nulla ci dice della sua Beatrice, sicchè noi sappiamo appena che essa fu una fanciulla di belle membra (1) e dagli iridi smeraldini (2) il Petrarca invece nel suo *Canzoniere* asseconda la vocazione innata e ci ritrae le sembianze di Laura con la paziente lentezza di un preraffaellita come il Beato Angelico o don Lorenzo Monaco. Egli ricorda infatti le forme perfette del corpo, il bel-l'andare, il vestire, il viso, il collo, il seno, i capelli, la fronte, la bocca, i denti, le braccia, le mani, i piedi e gli occhi che dipinge ridenti e lagrimosi e, naturalmente, in queste descrizioni ricorre sempre a imagini o a parole che suggeriscono i colori.

Le belle membra della sua donna « *Muri eran d'alabastro* », i capelli li chiama volta a

(1) *Purg.* XXXI, 51.
(2) *Purg.* XXXI, 116.

volta « *tetto d'oro* », « *treccie d'oro* », « *bionde chiome* »; le mani « *bianche, sottili, — E le braccia gentili* »; gli occhi poi non sono soltanto le « *Luci beate e liete* » ma son quasi sempre avvivati dal colore naturale « *'l bel guardo sereno* », « *Occhi sopra il mortal corso sereni* », « *Fenestre di zaffiro* ». Talvolta anzi il pennello si indugia morbidissimo e pazientissimo sicchè l'anima del poeta innamorato si sposa all'atto del pittore operante, e allora il verso diventa plastico e sentimentale a un tempo: « *Da bel seren delle tranquille ciglia — Sfavillan sì le mie due stelle fide* », persino le guance « *che adorna un dolce foco* » s'avvivano sotto la pennellata petrarchesca; e i denti sono « *d'avorio uscio* » e il collo candido sì che « *ogni latte perderia sua prova* » e dedica un intero sonetto alla « *bella man... ove ogni arte e tutti loro studi — Poser Natura e 'l Ciel per farsi onore; Di cinque perle orïental colore..... Diti schietti, soavi; a tempo ignudi* ».

Dappertutto insomma la pennellata sapiente, il tocco morbido e fine che accarezza la figura della sua donna e la ritrae coi procedimenti tecnici usati dai primissimi discepoli di Giotto che dipingevano, miniandole, le loro soavissime madonne nelle ancone dei tempî. In ogni sonetto, in ogni canzone, la pennellata c'è, talvolta anzi il poeta si gode

di ritornar sul già fatto e ripresentare al lettore la veduta dell'insieme raccogliendo le imagini sparse in qua e là per comporre una sintesi efficace. Allora egli rafforza i dettagli, avviva i colori ed allumina per davvero:

> La testa or fino, e calda neve il volto,
> Ebeno i cigli, e gli occhi eran due stelle.

Quel particolare minuzioso per cui il poeta converge l'attenzione sulle ciglia nerissime non ricorda forse la tecnica ingenua dei preraffaelliti che dipingevano le loro madonne con le palpebre socchiuse e coi cigli segnati a punta di pennello come nei quadri di Vettor Carpaccio?

Ed altrove:

> Gli occhi sereni e le stellanti ciglia;
> La bella bocca angelica, di perle
> Piena e di rose e di dolci parole,
> Che fanno altrui tremar di meraviglia;
> E la fronte e le chiome, ch'a vederle
> Di state a mezzo dì vincono il sole.

Ed è superflua ogni altra citazione perchè in tutto il *Canzoniere* (vale a dire nell'opera che è considerata come il capolavoro del Petrarca) si intuisce lo sforzo continuo e pertinace del poeta nel dipingerla sovranamente bella. E se non troviamo il ritratto completo in una

canzone o in un sonetto questo dipende dai procedimenti tecnici usati dal poeta pittore che era minuzioso e pedante come tutti i preraffaelliti i quali miniavano i loro quadri invece di dipingerli. Così il Petrarca. Non appena convergeva lo sguardo su un membro della donna amata, era portato dalla propria indole pittorica a disegnarlo e a colorirlo come disegnarono e colorirono il Memling, il Van de Meere e Livien de Gand nel *Breviarium Grimani* che si custodisce nella Biblioteca Marciana in Venezia. Si indugiava cioè sui più sottili particolari per modo che sfogliando il *Canzoniere* e leggendo certi passi pittorici dei sonetti e delle canzoni si prova quella soavissima commozione che lentamente ci bea quando ammiriamo le belle miniature dei codici benedettini.

Per formarsi un concetto chiaro e ben definito dell'indole pittorica del Petrarca non basta dunque studiare un sonetto o una canzone, ma bisogna ripensare a tutto il *Canzoniere,* bisogna costringere la memoria a raggruppare in un insieme armonico tutti i particolari pittorici che il poeta ha sparso per l'opera sua ed allora si vedrà che la figura di Laura de Novas risulta completa, perfettissima di forme e vivacissima di colorito, dipinta in punta di pennello, con la solerte

diligenza e l'impareggiabile soavità d'una madonna di Frate Giovanni da Fiesole detto l'Angelico.

Raccogliendo dunque in qua e là le pennellate petrarchesche intorno alla figura di Laura, ci si presenta:

« una bella persona, soavemente altera, che veste panni sanguigni, oscuri o persi, dalle trecce bionde come oro fino, dagli occhi stellanti, celesti, di zaffiro, ombrati di nerissime ciglia, dalle carni d'alabastro, dal bel petto giovanile, dal collo niveo, più bianco del latte. E le guance aveva adorne d'un dolce foco, la bella bocca angelica, piena di rose, i denti d'avorio, le braccia gentili, le mani bianche e sottili, i diti schietti e soavi, candidi i piedi. E il suo andare non era cosa mortale ma d'angelica forma e le sue parole suonavan altro che pur voce umana... »

Or dimmi, lettore, davanti a una madonna del Beato Angelico, quali altre parole ti verrebbero in punta di penna? E se ti avessi presentato questa descrizione senza dirti che trasceglievo le frasi *testuali* dal *Canzoniere* non avresti forse supposto ch'io comentavo un dipinto del fiesolano?

A me pare di sì e vedo in questo fatto una novella e chiarissima prova dell'indole pittorica petrarchesca.

❦

Quali sono le più belle pagine del *Canzoniere,* quali le migliori poesie? Non occorre ch'io t'inviti, lettore, a rileggere da capo e interamente per trascegliere, sfoglia una qualunque antologia, da quella composta da Zanoli Bicchierai nel 1855 alla bellissima compilata dai professori D'Ancona e Bacci, e saprai quali sono le pagine petrarchesche che ottennero l'ammirazione concorde degli studiosi.

Una canzone, veramente bella, ristampata dovunque e celebrata sopra tutte è quella in cui il poeta si rivolge estatico ai luoghi ove vide la sua donna e dove fu ed è beato in amarla. Ricordate?

Incomincia con un freschissimo motivo primaverile e, fin dal primo verso, suggerisce la visione della natura in fiore. L'indole poetica del Petrarca è quivi interamente trasfusa sicchè questa canzone, insieme ad altri pochi sonetti, è il componimento più spontaneo e più sincero del *Canzoniere* e contiene un mirabile quadretto ove il Petrarca ha addensato tutte le sue virtù di poeta pittore, sia per il modo

di sentire la natura, sia per la tecnica sua abituale nel ritrarla.

Rileggiamo insieme quei pochi versi, pian piano e attentamente, affinchè ogni parola letta resusciti in noi le forme e i colori:

> Da be' rami scendea
> (Dolce nella memoria)
> Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo;
> Ed ella si sedea
> Umile in tanta gloria,
> Coverta già dell'amoroso nembo.
> Qual fior cadea sul lembo,
> Qual sulle trecce bionde,
> Ch'oro forbito e perle
> Eran quel dì a vederle;
> Qual si posava in terra, e qual su l'onde;
> Qual con un vago errore
> Girando, parea dir: qui regna Amore.

Che freschissima pittura! E come è efficace nella sua semplicità la tecnica del poeta! La sua donna, ancor rorida di stille dopo il bagno, egli pone a sedere sotto un albero fiorito, sulla riva del fiume. Di sui rami fragranti le tenui corolle, scosse dal vento, si sfaldano e l'amoroso nembo spande su Laura la fresca gioia primaverile. Alcuni fiori le cascan sul lino che l'inviluppa, altri sulle trecce bionde; qual si posa in terra, quale sull'onde; altri, volteggiando, intessono un nimbo di

gloria che suggerisce al poeta la frase bella e passionale che avviva il quadro, che infonde in esso il sentimento suo. Parea dir: Qui regna Amore!

Vedesti mai la « *Diane sortant du bain* » di quel pittore decoratore che fu il Boucher? Delicata e bianca, bionda e ridente, dai piccoli piedi, dalle dita schiette e soavi; seduta nel luminoso paesaggio senz'ombra?

Ebbene, quel dipinto di Francesco Boucher è un fortuito ma esatto comento alla canzone dell'aretino.

Bella, veramente bella è la pittura petrarchesca quantunque nulla vi sia in essa di ben definito. Noi non sappiamo quale sia l'albero che si spoglia dei suoi fiori per rendere omaggio alla bellezza di Laura, non sappiamo se quei petali erano bianchi o rosei, neppure possiamo affermare se la bella donna era ignuda o vestita; una cosa soltanto il poeta ci dice: che Laura era seduta in umile atteggiamento e anche converge lo sguardo del lettore sulle trecce bionde che parevano oro forbito per il lucido riflesso naturale e cosparse di perle per le stille d'acqua che ancor le irroravano.

Eppure il quadro è vivacissimo e freschissimo perchè il lettore, leggendo, imagina di per sè ogni dettaglio; il poeta ha sbozzato

così bene che un lievissimo scatto di fantasia lo completa, anzi si può dire che il quadro si vien formando man mano che si legge, finchè, giunti alle parole: « *Qui regna Amore* », d'un tratto, il dipinto s'avviva, s'illumina; ed ecco che alla visione s'accompagna l'emozione; il lettore vede e sente, ammira e gode, riesce cioè a sposare in una emozione unica la bellezza della scena e l'amore del poeta.

Altre pagine del *Canzoniere* rivelano, apertamente le une e velatamente le altre, l'indole pittorica del Petrarca che sempre dipinge al modo dei primitivi, con schietta ingenuità per cui i colori risultano puri e vivaci, immuni d'ogni mistura o sovrapposizione e sopratutto vibranti una soave armonia collettiva.

> Zéfiro torna, e' l bel tempo rimena,
> E i fiori e l'erba, sua dolce famiglia,
> . . . .
> E primavera candida e vermiglia.
> Ridono i prati e 'l ciel si rasserena;
> . . . .
> E cantar augelletti, e fiorir piaggie.

Anche qui nulla è precisato, tutto è incerto e pur così suggestivo per il lettore che la lacuna riempie e al silenzio del poeta sostituisce le proprie imagini interiori!

L'abito [1] eletto e mai non visto altrove;
Che dolcemente i piedi e gli occhi move
Per questa di bei colli ombrosa chiostra.
L'erbetta verde e i fior di color mille,
Sparsi sotto quell'elce antiqua e negra,
Pregan pur che 'l bel piè li prema o tocchi.
E 'l ciel di vaghe e lucide faville
S'accende intorno, e 'n vista si rallegra
D'esser fatto seren da sì begli occhi.

È proprio il quadro completo che il poeta dipinge minutamente e soavemente, addensando persino le ombre nella valle circuita dai colli!

Altrove, avendo il Petrarca piantato un lauro, prega Apollo che lo difenda dai rigori dell'inverno, sicchè la sua donna possa sedersi *all'ombra* dei bei rami e scrive una terzina pittorica che è d'una modernità singolare, perchè, nel breve giro di poche frasi, ti presenta la figura in un atteggiamento pittoricissimo, ricordandoti anche qui lo sbattimento d'ombra, provandoti cioè, ancora una volta, la sua indole di poeta pittore nato.

Si vedrem poi per maraviglia insieme
Seder la Donna nostra sopra l'erba,
E far delle sue braccia a se stess'ombra.

---

[1] abito = persona.

Come l'atteggiamento ricorda la figura di Antiope nel quadro del Tiziano alla pinacoteca del Louvre!

C'è insomma nella poesia pittorica del Petrarca il grande ideale del medio evo rinvigorito e ringiovanito dal soffio della modernità. La sua poesia pittorica rivela l'indole dei tempi ma anche li precorre perchè fra le molte miniature curate colla pazienza di un certosino, salta fuori di quando in quando il quadretto moderno pieno d'aria, di sole, di vita. Ecco il motivo per cui bisogna riconoscere nel Petrarca le qualità *latenti* del genio, le quali avrebbero dato ben altri frutti s'egli non fosse stato così smanioso del consenso altrui che gli vietava la sincerità nell'arte, vale a dire la manifestazione spontanea dell'esser suo. Dove questa sincerità occhieggia, le stimmate del genio s'annunziano, l'idiosincrasia traluce come talvolta la madreperla di tra le incrostazioni marine.

È superfluo il citare lungamente, perchè se tu sfogli, lettore, il libretto del poeta innamorato, ad ogni pagina, troverai la pennellata ingegnosa e noterai un altro fatto che è una nuova e chiarissima prova per dimostrare che il Petrarca fu un poeta pittore nato. Questo: sempre, quando il nostro poeta ricorre alla similitudine per celebrare la bellezza

della sua donna, toglie a prestito dalla natura i colori e non le forme ma senza le sottigliezze d'una precisa nomenclatura.

Per il Petrarca (come per tutti i poeti pittori primitivi) non ci sono che « fronde verdi », « rive fiorite », « ombrose spiaggie », « arbor gentili », « rami belli », « cieli sereni », « liquidi cristalli » non si trova mai nella sua poesia pittorica l'esatta denominazione di quegli alberi e di quei fiori, raramente le graduazioni del verde, il trascolorar delle acque, l'iridescenza dei cieli; come poeta pittore egli è un primitivo e lo è anche nei passi musicali: per lui tutti gli uccelli cantano o piangono, i ruscelli mormorano... Eppure il nostro poeta, che tanto amò la campagna, che si inerpicò sulla vetta del Ventoux per ammirare le scene della natura e di quella ascensione ci lasciò un vivacissimo racconto nella lettera al padre Dionisio da Borgo San Sepolcro [1], che tanto tempo della sua vita si ridusse a viver tra le ombrose fronde, e tanta sete di scienza saziò nei lunghi studî, conobbe il nome dei varî fiori boschivi e pratensi, udì cantare gli uccelli e certamente distinse il

---

[1] PETRARCA, *Lettere delle cose familiari*, libro IV, lettera 1ª.

« vid, videvitt » delle rondini dal « dib, dib » del passero; il chioccolar del merlo dal fischiar del beccaccino; il trillar dell'allodola dallo squittir dei falchetti; vide e conobbe i ranuncoli gialli, le genziane azzurre, i narcisi bianchi, i trifogli rossi.

Perchè dunque, s'egli fu un poeta pittore nato, non troviamo nei suoi versi il fiore e il suo colore sposati insieme, sicchè lo si riveda idealmente nella forma e nella tinta originali? Perchè raramente scrive la parola onomatopeica eloquente che è l'eco del suono naturale?

Se questa deficienza si riscontrasse nel Petrarca soltanto noi dovremmo ricercarne le ragioni nell'indole sua, ma siccome è la deficienza di tutti i poeti del tempo, il fatto non è più singolare ma generale. Per infrangere quella consuetudine inveterata si avrebbe voluto un poeta pittore di genio; un'anima schietta ed entusiasta, una vibrante personalità artistica, come quella di Sandro Botticelli, che dipingesse poetando.

Allora il Petrarca sarebbe apparso a noi un novatore di genio come è riconosciuto tale, fra i pittori, Alessandro Filipepi detto il Botticelli.

Se potessimo per poco rivivere nel trecento, con le idee e i costumi d'allora come vedremmo

bene e chiaramente! Ma è difficil cómpito per noi moderni di riportarci in quell'epoca, anzi impossibile perchè non soltanto dovremmo obliare tutto ciò che l'uomo ha fatto e imparato dal 1300 in poi, ma dovremmo addirittura mutare il nostro stesso cervello il quale possiede, fin dalla nascita, certe facoltà latenti che sono la somma delle cognizioni acquisite dagli avi. Noi, dunque, studiando il medio evo, malgrado gli sforzi che facciamo per rivivere idealmente in quell'epoca, supponendo i costumi, le usanze, la cultura, gli uomini e il mondo d'allora; non riusciamo mai a spogliarci completamente delle nostre idee; questo tentativo è un bel gioco di fantasia, ma è un gioco, è un bello studio, ma uno studio finora vano perchè incompleto. Tutte le opere che si prefiggono di rievocare il periodo medioevale sono pervase da un soffio di modernità; rifanno il medio evo ma attraverso il temperamento attuale. Nessun autore, addentrandosi nello studio delle vicende medioevali, è riescito a resuscitare quei tempi come appaiono dai libri, dalle statue, dai quadri, dalle costruzioni e dalle musiche di allora, vale a dire un'orgia meravigliosa di violenze e di dedizioni, di vittorie e di sconfitte, che si svolge tra nebbie di errori, di superstizioni e di riti cre-

duti sacrosanti. Il medio evo insomma aspetta ancora lo storico di genio che lo comprenda e lo illustri come ha fatto Teodoro Mommsen per l'epoca romana (1).

Or dunque, riguardo ai poeti pittori del trecento io penso ch'essi non riescirono a comprendere e a ritrarre la natura nei suoi veri aspetti di forme, di colori e di suoni, perchè la scienza, ch'era allora bambina ed empirica, se li aveva avvezzati a sofisticar metafisicamente sull'amore e sulle passioni, non li aveva ancora avvezzati a sentire addentro, nei suoi più intimi moti, le armonie delle cose naturali che sono altrettanto varie e complesse come quelle del cuore umano. È stata la scienza, con le sue indagini pazienti e pertinaci che, di secolo in secolo prima, di anno in anno poi, ha seguito il seme dalla gemma al frutto, l'uovo dall'embrione alla creatura, l'albero dal virgulto al fossile, le sorgenti dalla scaturigine al mare, la nebulosa dal sole al satellite, avvezzando l'uomo e quindi anche il poeta, a partecipare alla vita della natura, a sentirne le occulte armonie, a considerarla insomma sotto un aspetto nuovo e diverso, a

---

(1) Ben egli sentì, per il primo, la necessità di studiare gli scrittori del medio evo per illustrare l'antico!

fargli capire ch'egli non era un re della terra ma un figlio di essa.

Di mano in mano che questa evoluzione si compiva il poeta, che è un grande animatore, non concentrava più tutti i sentimenti in sè stesso ma li portava a poco a poco anche nel mondo circostante; negli animali prima, nelle piante dopo, nelle cose infine e nasceva fra esso e la natura quella corrispondenza d'affetto vero e sentito per cui lo sbocciar d'un seme poteva essere paragonato al germinare di un uovo, la vita della terra a quella dell'universo. E i poeti scultori, pittori e musicisti, travolti anch'essi dal moto vorticoso della scienza che frugava dappertutto, sempre assetata e mai sazia, impararono a dipingere, a scolpire e a musicare i loro versi copiando il vero, precisando là dove prima generalizzavano, fondendo insomma l'estetica colla psicologia.

Non è dunque un enimma se il poeta pittore del medio evo appare a noi moderni deficiente e incerto, un po' ottuso e primitivo. Ignaro di scienza, non potendo addentrarsi a sviscerare l'intimità delle cose, egli nemmeno sapeva che la terra trottola pel firmamento, che la storia della terra si legge nel cielo meglio assai che sulle pagine di Aristotele e di Tolomeo!

Questo oggi noi invece sappiamo e tale esperienza, se ha reso insignificante l'uomo-corpo, ha per contrapposto ingigantito l'uomo-intelletto. Noi vediamo infatti che il poeta medioevale condensa e accentra tutto sull'uomo e nei suoi canti non ci parla che dei suoi dolori e delle sue gioie, dei suoi eroismi e delle sue viltà, delle sue vittorie e delle sue sconfitte, servendosi di tutto ciò che è fuori di lui — animali, piante e minerali — come di elèmenti comparativi o secondarî mentre invece il poeta moderno, che la natura incomincia a sentire e comprendere veramente, non è più fuori di essa ma è già con essa; egli la interroga ed essa gli risponde, egli la loda ed essa lo ammonisce.

Ripensate i canti dei rapsodi, dei giullari e dei bardi, ripensate a tutte le pagine poetiche scritte prima che la scienza sperimentale iniziasse i suoi metodi e vedrete che l'uomo è il fulcro, il centro di tutto, egli domina e soverchia ogni cosa, anzi, così radicata era in lui la convinzione d'esser l'unico scopo del creato che portò sè stesso nel cielo, materiando sotto forme simboliche ma umane e trasformando in deità i suoi vizî e le sue virtù. Ed ecco l'Olimpo e il Walhalla con gli dèi e semidei; ecco cioè rifatta, in proporzioni gigantesche, la società umana nel cielo.

Tutto questo è ora distrutto, irremissibilmente perduto; la terra è una immensa palla lanciata per l'universo e l'uomo è il granello di polvere aderente. Che cambiamento, che rivoluzione per tutto il mondo del pensiero! Eran migliaia di volumi, codici e incunaboli, papiri e pergamene, custodi di un immenso patrimonio intellettuale fin allora ritenuto intangibile, che perdeva il suo valore intrinseco e diventava superfluo, inutile, ingombrante.

E come questa vicenda ha rimpicciolito il corpo e ingigantito l'intelletto! Come l'uomo, a poco a poco, di mano in mano che la scienza lacerava i veli del mistero, si è chinato più cauto, più attento e più amoroso a contemplar la natura, a studiare i costumi degli animali, la vita delle piante e la genesi dei cristalli! Come il poeta anch'esso sentì a poco a poco l'anima della natura che rivibrava nella sua anima facendogli comprendere sentimenti e passioni che non erano in lui ma fuori di lui! Ed egli allora cantò il fiore, l'uccello, l'insetto, non per sè, ma per essi; per la loro vita soltanto, riuscendo così a comporre delle poesie nelle quali l'uomo non c'è, non ci si trova affatto se non come artefice di versi. Pensa or dunque, lettore, all'importanza di questo fatto apparentemente insignificante!

Il poeta è riuscito a descrivere in una sua poesia la rondine che intesse il nido, cova i piccini, li alleva, li addestra al volo e se li porta con sè nelle terre solatie quando rincrudisce la stagione; null'altro! Egli è riuscito a tradurre in versi la storia millenaria di un mollusco che nasce e muore, affonda ed impietra, per riapparire, dissepolto, sul quaderno di un poeta musicista. È riescito insomma ad escludere sè stesso, a poetare per un fiore, per un uccello, per un insetto, egli che un tempo quelle cose toglieva a prestito per comporre delle imagini o delle allegorie che abbellivano la persona o rischiaravano il fatto da lui celebrato.

È una trasformazione completa della quale non possiamo avere un'idea netta e precisa perchè si è compiuta lentamente, di mano in mano che la scienza progrediva, di mano in mano che l'uomo si affratellava colla natura; ma se si legge Omero e Virgilio e si sfoglia poi subito il Tennyson o il Pascoli oh allora il fatto è palese, chiarissimo, innegabile.

Il poeta moderno diede alle creature e alle cose un'anima ideale per cui si può dire ch'egli ha creato una nuova simbologia che sostituisce l'antica simbologia mitologica degli elleni. Ha cioè, anche in questo, seguito la scienza. Siccome egli bisognava di concetti

figurativi per materiare il suo mondo ideale, vedendo che gli dèi e i semoni erano diventati oggetti da museo al pari dei loro scudi e delle loro faretre, fatto esperto mercè la scienza sui costumi degli animali, sulla vita delle piante e sulle proprietà dei minerali, attinse le imagini, i simboli e le allegorie ai tre regni della natura che gli parlavano di misteri e di secreti eloquenti fin'allora ignorati, che erano anzi dei nuovi e sopratutto dei chiarissimi elementi di comparazione.

E attinse altresì a quel nuovo mondo psichico che la scienza gli mostrava nei suoi stessi organi i quali, rivelando le cellule, i neuroni, i globuli e le fibrille lo iniziavano ai misteri della vita.

Ed ecco come lentamente, ma sensibilmente, il poeta sostituiva al simbolo mitologico ideale quello reale, ritrovava insomma nel proprio mondo quegli attributi buoni e cattivi che gli antichi conferirono alle loro deità favolose. È questo un fatto notevole ed evidente: di mano in mano che la scienza aumentava le sue conquiste il patrimonio mitologico del poeta, vale a dire il suo elemento prediletto, sminuiva di valore, diventava superfluo prima, poi ingombrante, infine tenebroso.

Così fu che la poesia diventò sempre più viva e vera, consona all'indole dei tempi,

ancella anch'essa, come tutte le arti sorelle, della scienza trionfante.

❦

Ma questo affratellamento fra l'uomo e la natura, questa corrispondenza piena ed intera il poeta moderno l'ha veramente sentita? Non ancora. Quantunque la scienza coi suoi metodi e con le sue investigazioni abbia aggiunto nuovi sensi ai suoi sensi e gli abbia insegnato volta a volta come nasce cresce ammala e muore non soltanto l'animale ma persino la pianta, sebbene egli abbia scoperto nei costumi delle creature a lui inferiori l'embriologia dei proprî costumi, nella vita delle piante la sua stessa vita scimmieggiata nel sonno e nel respiro e persino nella genesi dei minerali le forme geometriche dei suoi ritrovati matematici, quantunque egli con la pertinace esperienza sia riuscito a carpire alla terra ed al cielo i segreti più reconditi, il poeta è rimasto quasi estraneo a questa immensa trasmutazione perchè nessun poeta di genio fu l'eco fedele di questa dura fatica vittoriosa, nessun poeta ha veramente sentito ed espresso quella corrispondenza d'affetti che nacque e

si intensificò fra l'uomo e la natura nel tempo in cui i prodigi si compivano.

Nessun poeta ha cantato l'ansia la gioia e la gloria di queste lotte, di questa comunione sentimentale fra l'uomo e la natura che sottentrava a quella puramente estetica dei nostri avi di mano in mano che la scienza, dalla prima osservazione sull'isocronismo del pendolo riusciva poi a sdoppiare i micròbi nella goccia d'acqua e le stelle nel cielo, a contare i globuli del sangue e le macchie del sole, a trasmettere la parola, l'imagine e l'energia sull'onde dell'ètere.

Che vastissimo campo, quasi vergine d'ogni orma, per l'uomo fantasioso che s'accingesse a dissodarlo! E quanta messe di gloria potrebbe mietervi un poeta di genio descrivendo la natura che attraverso i secoli si spoglia lentamente dei suoi veli e si denùda dinanzi all'uomo che la interroga con le pupille intente!

Si vuole ora insomma, in voce di poesia, la sintesi di tutti i miracoli compiuti dalla scienza e segnalati nei millanta volumi che dal *Saggiatore* di Galileo all'*Origine delle specie* di Darwin; dal *Species plantarum* di Linneo al *Cellularpathologie* di Virchow custodiscono il tesòro delle scoperte e delle esperienze magnifiche. Si vuole un poeta veramente mo-

derno che sia l'animatore possente, interprete geniale fra la scienza e l'arte, che ci canti la natura come oggi la vediamo e la sentiamo dopo gli studî fruttuosi.

Alcuni poeti corrisposero di quando in quando a questo bisogno nuovo, e poetarono in versi memorabili l'invenzione o la scoperta, la teoria o la gesta, ma nessuno è riuscito a raccogliere in una visione armonica e suggestiva tutti i miracoli e i prodigi compiuti.

Il poeta del nostro secolo è dunque venuto meno alla sua arte e ha fatto una sosta lungo la via del progresso perchè mentre nelle opere del pittore dello scultore e dell'architetto io vedo la scienza diventata argomento d'arte, sicchè posso ammirare commosso il Galileo in Arcetri dipinto dal Barabino, lo Jenner che innesta il vaccino al proprio figlio, scolpito dal Monteverde, e le nuove decorazioni architettoniche che sviluppano l'insieme delle loro linee copiando il calice d'un fiore o l'elitra di un coleottero, nell'opera del poeta a pena trovo un'ode o un sonetto che illustrano un fatto scientifico, mentre la poesia possiede gli elementi per soverchiare, in questa congiuntura, tutte le arti sorelle. Perchè?

Perchè la poesia scientifica della natura è ancora un mondo ignoto per tutti i poeti che ignorano gli oculari del microscopio e del

telescopio; perchè infine l'artefice di versi è ancor troppo preoccupato di sè per potersi chinare con animo di scienziato e di poeta a un tempo sopra un fiore o un insetto, e cantarne la nascita e la morte, le nozze e gli amori.

Gli unici, i soli libri di poesia scientifica che affratellano l'uomo alla natura e che, usurpando il posto che spetterebbe al poeta, gli insegnano ad amarla e a comprenderla nella sua vera essenza, sono scritti in prosa. Da poeti forse? Oh, no, ma da uomini d'ingegno che son troppo fantasiosi come scienziati e troppo curiosi per esser poeti. Michelet e Flammarion, Lessona e Figuier, con altri pochi, coltivarono di umili fiori pratensi quel campo che il poeta di genio del secolo XX dovrebbe mutare in giardino.

Ma l'Atteso verrà, forse presto, ed io mi auguro ch'esso sia ancora e sempre un poeta italiano. Oramai la scienza ha invaso tutto e soverchia tutto; ci ha abituati fino dall'infanzia a riflettere sopra ogni cosa, ci rende curiosi d'ogni fenomeno, sicchè noi possiamo dire d'essere diventati essenzialmente osservatori per cui le molteplici e complesse sensazioni, che l'uomo scambia con le creature e le cose che lo circondano, sono percepite non soltanto da uomini d'alto ingegno come

il Maeterlinck che analizzò da filosofo poeta la vita delle api, ma sono sommariamente intuite anche dalla folla.

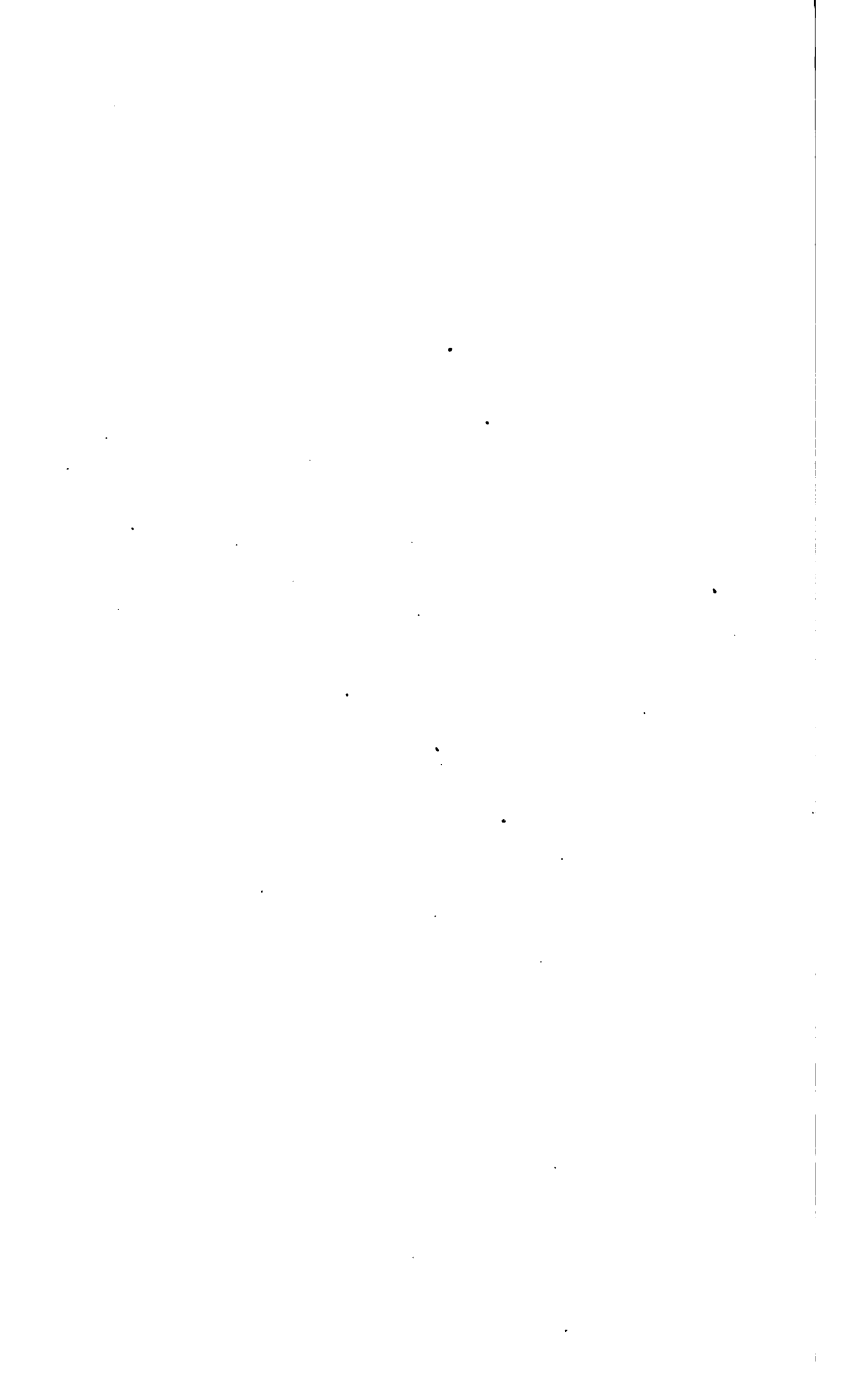
Ognuno di noi, davanti a un fiore, un insetto o un cristallo prova delle sensazioni affatto diverse di quelle puramente estetiche che dilettavano i contemporanei di Dante, di Wolfram, di Eschenbach e di Goffredo Chaucer. Troppe cose la scienza ci ha insegnato, perchè l'eco di quelle nozioni non si ridesti davanti alla creatura o alla cosa osservate.

S'è dunque formato in noi un mondo psichico nuovo che è una conquista moderna, quasi recente; sensazioni che si vanno sempre più intensificando e affinando man mano che lo scienziato compie altri prodigi ed altri miracoli. Che manca dunque? Manca il poeta che ci canti la resurrezione di questa idealità, e renda visibili e tangibili queste sensazioni recondite come è già riuscito ad impersonare l'amore e l'odio, la gioia e il dolore; manca ancora il poeta che vesta di musiche e di imagini questi sentimenti e li porti dal di dentro al di fuori materiati in voce di poesia.

Allora, quando cioè questo fatto principierà ad avverarsi, il poeta potrà veramente chiamarsi in tutto e per tutto figlio del proprio secolo, e anche il poeta pittore paesista attingerà le eccelse vette raggiunte dal genio.

Sfogliamo or dunque le pagine pittoriche di un nostro poeta vivente e vedremo come un artefice di versi è riuscito a comprendere e ritrarre la natura, di questi tempi in cui scienza e natura sono omai diventate consanguinee.

CAPITOLO QUINTO

IL POETA PITTORE
(PASCOLI)

IL POETA PITTORE

Trascorrendo ora dal Petrarca, poeta pittore del trecento, al Pascoli, poeta pittore contemporaneo, noi saltiamo a piè pari seicento anni di storia, vale a dire quell'immemorabile complesso di fatti e di vicende che hanno mutato l'uomo muscoloso del medio evo nell'uomo nervoso del secolo ventesimo. E siccome è profittevole di valutare il tempo che separa i due poeti pittori da noi prescelti, ricorreremo a dei raffronti per riassumere il progresso fatto nei secoli interposti.

Paragona, lettore, il rigido e impacciato « *Giudizio universale* » dipinto da Andrea Orcagna nella cappella degli Strozzi in Santa Maria Novella con le magnifiche e fastose scene romane frescate dal Maccari nel palazzo Madama in Roma; l'imposta in bronzo del battistero fiorentino modellata da Andrea da Pontedera con quelle del Passaglia per

la cattedrale di Santa Maria del Fiore; la canzone a tre voci di Francesco Landino col duetto del « *Tristano e Isotta* » di Riccardo Wagner; la « *Somma teologica* » di San Tommaso con la « *Somma laica* » di Erberto Spencer; raffronta la galea e l'incrociatore, il codice e il libro, la bombarda e il siluro, la gualchiera e la turbina, la lettiga e la locomotiva; e potrai allora misurare l'ampiezza del salto che hai fatto sfogliando l'ultima pagina del capitolo sul Petrarca — poeta pittore del trecento — per lèggere di Giovanni Pascoli — poeta pittore contemporaneo.

Le stesse diversità che noi abbiamo segnalato fra Dante e Carducci, vale a dire fra il poeta scultore del medio evo e quello attuale, risulteranno ancor più evidenti fra il Petrarca e il Pascoli perchè il poeta che dipinge, siccome dispone di elementi più varii e più numerosi, può, con miglior esito, conferire all'opera sua i contrassegni della squisita mobilità nervosa che è la caratteristica del nostro tempo e far quindi risaltare le diversità fra le due epoche. Sfogliando l'opera di Giovanni Pascoli noi riconosceremo dunque, vivacissime e marcatissime, le attitudini dell'artista moderno che le creature e le cose scruta per davvero perchè porta in esse una parte della sua anima e sente l'anima

loro: un vasto mondo psicologico che i poeti del trecento ignorarono, vale a dire il secolo ventesimo di fronte al quattordicesimo: la mimosa e il cardo messe a paragone.

Il poeta pittore del trecento stempera sulla sua tavolozza i sette colori dello spettro, puri e semplici, e nemmeno li porta tutti nei suoi versi (1), il poeta pittore cóntemporaneo invece non soltanto sovrappone, rimesta, intride tutte le sue méstiche per ottenere le sfumature della tinta madre, ma in una sola breve poesia (2) introduce talvolta tutte le variazioni dell'iride, dimostrando che l'esperienza maturata nei secoli lo ha iniziato all'orchestrazione dei colori, sicchè egli sa e può ricavare da ogni gamma i belli effetti artistici.

Non più dunque il rosso, il verde, il giallo e via via, ma, con la tinta madre, tutte le sfumature che smorzano o avvivano l'intensità cromatica. Nella poesia pittorica moderna lo stesso colore, or sì or no, risulta cupo, lucente o sordo a norma del bisogno, sicchè « *la gran varïazion de' freschi mai* » (3) che

(1) È cioè deficiente nella tonalità violetta.

(2) Vedi « *Il miracolo* » nelle Myricae del Pascoli.

(3) *Purg.*, XXVIII, 36.

Dante, con indeterminatezza, costringe in un verso unico al sommo del *Purgatorio* per suggerire la visione di mille fiori policromi, il poeta pittore moderno dettaglia e scompone come il prisma il raggio bianco nei suoi elementi.

La sua tecnica, fatta esperta e sapiente dal lavoro pertinace durato nei secoli, lo ha scaltrito in ogni artificio. Vocaboli nuovi, cose e fenomeni che la scienza gli mostrava sotto un aspetto fin' allora ignorato, gli suggerivano imagini, simboli, allegorie e metafore originali e precise. Era insomma come se un vasto mare si prosciugasse lentamente per largire al poeta tutte le ricchezze adunate. Fu così che la poesia, pur conservando per atavismo l'arrugginita suppellettile mitologica, che era materia vitale e pulsante al tempo di Omero e di Valmiki, con titubanza prima, poi con sicurezza, infine con disinvoltura, attinse al vero direttamente e, spesse volte, da un postulato scientifico trasse un'imagine, da una scoperta famosa un'allegoria. Il poeta pittore poi, meglio assai dei suoi confratelli scultori e musicisti, riescì ad esprimere quella concordanza di simpatia che si è venuta intensificando fra l'uomo e la natura perchè il paesaggio da lui dipinto rivelò la forma, il colore e la caratteristica essen-

ziale degli esseri e delle cose che lo compongono. Raffrontando un quadro medioevale con una tela moderna ciascuno nota subito un fatto incontrastabile, questo: il dipinto del medio evo è duro e freddo, rigido e impacciato; in esso le espressioni umane sono sempre esagerate: riso e pianto, collera e impassibilità, gioia e dolore; nelle tele moderne invece la durezza e la rigidità sono raddolcite e fra il riso e il pianto ritrovi il sorriso e la tristezza, fra la gioia e il dolore la giocondità e la malinconìa, fra la collera e la quietezza lo sdegno e l'impressionabilità, tutte quelle sfumature sentimentali insomma che collegano un estremo al suo contrapposto per una graduazione progressiva simile a una scala cromatica.

Ripensa ora, lettore, a certi involuti sonetti del Petrarca, a certi suoi atteggiamenti di lingua e di stile e riconoscerai nella poesia del trecento l'aspetto dei quadri, delle statue e delle musiche di allora, lo stile cioè di Andrea Orcagna, Andrea da Pontedera e Francesco Landino.

Per sciogliercì da queste pastoie ci son dunque voluti sei secoli di studî e di innovazioni, il qual tempo noi varchiamo ora d'un balzo passando dalla poesia pittorica petrarchesca alla poesia pittorica pascoliana.

*

Giovanni Pascoli è un figlio della Romagna, la bella regione montuosa, ricca di zolfi e di gessi, di viti e di gelsi, di mandorle e d'ulivi, che diede alle armi Francesco Sforza e Giovanni dalle Bande Nere, alle scienze il Torricelli e il Morgagni, alle lettere il Monti e il Perticari, alle arti Melozzo da Forlì. Poeta singolare, mistico e buono, dimostra per tutta l'opera sua una così spiccata vocazione pittorica e un affetto così intenso per la natura che non v'ha in Italia un altro artefice di versi per il quale la denominazione di poeta pittore nato meglio si convenga. In lui correttezza nel disegno e morbidezza di tinte; soavissime sfumature e belli effetti prospettici; giusti sbattimenti d'ombra e fresca armonia d'insieme.

Nel paesaggio poi egli dimostra le qualità più preziose dei moderni paesisti sicchè talvolta, leggendo i suoi versi, ricordi immediatamente una tela di Turner, di Constable o del Fontanesi. Erudito e pratico della nomenclatura rurale e dei lavori campestri egli impugna una tavolozza così ricca che dipinge tutti i dettagli, riproduce tutte le sfu-

mature e siccome egli riesce anche a ripetere certe voci e certi suoni naturali con belle onomatopeie, l'arte sua diventa suggestiva, arriva cioè al fondo dell'anima dove posano i pensieri più intimi, li ridesta, ti commuove e si fa ammirare.

Sfogliamo dunque insieme, lettore, l'opera sua per trascegliere quei passi nei quali l'indole pittorica si manifesta nella sua piena e gagliarda potenzialità. La rassegna non sarà breve ma nemmeno stucchevole poichè noi ci accingiamo ad una passeggiata all'aperto, per monti e valli, per campi e boscaglie, per lande e brughiere e, insieme alla veduta del paesaggio estivo o invernale, udremo il canto degli uccelli, il mugghio delle mandre, i richiami dei bifolchi. Per tutto poi il complesso quell'irrequieto bisogno di sensazioni nuove che riassumono poeticamente l'indole dei tempi, vale a dire la pronta e acuta percezione di ogni fenomeno naturale.

Ecco uno dei paesaggi più sbrigativi; lo schizzo, il preludio necessario perchè il lettore s'intoni alla poesia pascoliana: (1)

---

(1) Anche qui, per evitare un soverchio ingombro di note, abbrevio le citazioni così: *My.* = « Myricae » (Livorno, 1903, R. Giusti, editore); *Poem.* = « Poemetti » (Milano, 1900, R. Sandron, editore); *C. C.* = « Canti di Castelvecchio » (Bologna, 1903, Ditta Nicola Zanichelli).

> **Un piano deserto, infinito;**
> **tutto ampio, tutto arido, eguale:**
> **qualche ombra d'uccello smarrito,**
> **che scivola simile a strale.**
>
> **non altro. (My. p. 19)**

e altrove:

> **Scendea tra gli olmi il sole**
> **in fascie polverose:**
> **erano in ciel due sole**
> **nuvole, tenui, róse:**
> **due bianche spennellate**
>
> **in tutto il ciel turchino. (My. p: 22)**

Ancora:

> **Nel campo mezzo grigio e mezzo nero**
> **resta un aratro senza buoi, che pare**
> **dimenticato, tra il vapor leggero. (My. p. 69)**

un altro ancora:

> **E tutto è bianco e tacito al mattino:**
> **nuovo: e dai bianchi e muti casolari**
> **il fumo sbalza, qua e là, turchino**
>
> **La neve! (My. p. 80)**

Questi schizzi ho messo qui, l'uno dopo l'altro, perchè ritraggon tutti la natura morta e, nella loro elementare speditezza, rivelano al lettore i procedimenti tecnici del poeta,

gli dicono cioè che il Pascoli è semplice e schietto e non ricorre mai ad artifizi involuti per la ricerca d'un effetto.

Quando egli ritrae la natura la riflette con intonazione larga e piana, con una mossa lenta e tranquilla, rende anzi uniforme e monotono il verso, schivando ogni preziosità di forma, ogni imagine vibrante o peregrina perchè il lettore si goda la quiete del paesaggio silenzioso, e non sia distratto dalla contemplazione a cui lo si invita.

Nevica: l'aria brulica di bianco;
la terra è bianca; neve sopra neve:
gemono gli olmi a un lungo mugghio stanco;
cade del bianco con un tonfo lieve. (My. p. 158)

Come è efficace quella spennellata bianca, larga pura amplissima, che invade tutta la tela! Sola ed unica nota fievole, il tonfo lieve d'un altro bianco dall'albero a terra.

Ma se una nota vitale, pur non umana, allegra il paesaggio ecco che la tavolozza del poeta s'avviva e il verso l'asseconda:

Qui, quel ronzìo. Le cavallette sole
stridono in mezzo alla gramigna gialla;
i moscerini danzano nel sole;
trema uno stelo sotto una farfalla. (My. p. 100)

Non è qui palese, nella sua raffinata sen-

sibilità, l'anima del poeta educato dalla scienza all'indagine? Le cavallette stridono fra i rizomi delle gramigne, una nuvola di ditteri danza nel sole, uno stelo trema sotto una farfalla. È la natura copiata dal vero, son squisiti particolari che manifestano l'acutezza e l'esattezza delle osservazioni, è, insomma, il metodo scientifico che occhieggia anche nella poesia.

Quando poi l'ambiente pittorico è allegrato da una nota vitale umana allora il verso diventa duttile e pieghevole e s'ammorbidisce nel pennelleggiare le forme e nell'esprimere i sentimenti. Udite:

> Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca:
> senti: una zana dondola pian piano.
> Un bimbo piange, il piccol dito in bocca;
> canta una vecchia, il mento su la mano.
> La vecchia canta: Intorno al tuo lettino
> c'è rose e gigli, tutto un bel giardino.
> Nel bel giardino il bimbo s'addormenta
> La neve fiocca lenta, lenta, lenta. (My. p. 55)

Come l'elemento pittorico e il musicale si confondono e si immedesimano efficacissimi l'un per l'altro! Notate ancora la bella progressione del primo endecasillabo, la neve cioè: *fiocca*, *fiocca*, *fiocca:* ecco la pennellata pittorica; nell'ultimo essa fiocca; *lenta*, *lenta*, *lenta:* ecco la nota musicale che suggerisce la nin-

nananna. E la scena interiore è riprodotta con la fresca ingenuità di una pittura fiamminga, quantunque il poeta non vi spenda intorno che pochissime parole: il bimbo piange col piccol dito in bocca; la vecchia, col mento sulla mano, lo culla e canta.

Ecco un altro riuscitissimo quadretto:

> Tra gli argini su cui mucche tranquilla-
> mente pascono, bruna si difila
> la via ferrata che lontano brilla;
>
> e nel cielo di perla dritti, uguali,
> con loro trama delle aeree fila
> digradano in fuggente ordine i pali. (My. p. 70)

E qui si nota un fatto che potrebbe parere insignificante mentre è invece singolarissimo e importantissimo perchè è una nuova prova che dimostra essere il Pascoli un poeta pittore nato. In questi versi cioè, per dar rilievo al disegno, egli ricorda al lettore l'effetto prospettico della veduta:

> bruna si difila
> la via ferrata che lontano brilla;

e con la trama delle aeree fila: « digradano in *fuggente* ordine i pali. » È un disegno perfetto, colto sul vero da una matita sapiente. Leggiamo ora la descrizione di un temporale:

> Rosseggia l'orizzonte,
> come affocato, a mare:
> nero di pece, a monte,

stracci di nubi chiare:
tra il nero un casolare:
un'ala di gabbiano. (My. p. 126)

Non si potrebbe essere più efficaci e più precisi al tempo stesso: poche pennellate ma intonatissime, forti e sicure:

Passò strosciando e sibilando il nero
nembo: or la chiesa squilla; il tetto, rosso,
luccica; un fresco odor dal cimitero
viene, di bosso.

. . . .

Un vel di pioggia vela l'orizzonte;
ma il cimitero, sotto il ciel sereno,
placido olezza; va da monte a monte
l'arcobaleno. (My. p. 126)

Che freschissima pittura in questo secondo paesaggio e come il poeta coglie in qua e là gli elementi più importanti della veduta per presentarci il dipinto! La chiesetta dal tetto rosso e luccicante, il velo di pioggia che affosca l'orizzonte, il piccolo cimitero, la plaga serena del firmamento e, da monte a monte, l'iride policroma.

Ma v'ha un'altra descrizione di temporale che è ancora più bella perchè in essa l'elemento pittorico e il musicale plasticamente si fondono ed è copiato dal vero un tratto di paesaggio attraverso il palpito di un lampo:

E cielo e terra si mostrò qual era:

la terra ansante, livida, in sussulto;
il cielo ingombro, tragico, disfatto: (My. p. 155)

ecco, dunque, l'opera del vento, l'aspetto generale della veduta pennelleggiata con sicuri tocchi per tutta l'ampiezza della tela.

bianca bianca nel tacito tumulto
una casa apparì sparì d'un tratto:
come un occhio, che, largo, esterrefatto,
s'aprì si chiuse, nella notte nera. (My. p. 155)

Come è pittoricamente seducevole quella casa « *bianca bianca* », quella spennellata di biacca purissima, traveduta in tutto quel grigio e quel nero che ingombra il cielo! Ed ora seguono i versi onomatopeici che ripetono, nei limiti della poesia, il fragore della meteora che sopraggiunge, scoppia, s'allontana; finchè, nello spegnersi dell'ultima eco, dalla casetta « *bianca bianca* » apparsa al poeta come un « *occhio largo, esterrefatto* » s'ode il canto d'una ninna nanna:

E nella notte nera come il nulla,

a un tratto, col fragor d'arduo dirupo
che frana, il tuono rimbombò di schianto:
rimbombò, rimbalzò, rotolò cupo,
e tacque, e poi rimareggiò rinfranto,
e poi vanì. Soave allora un canto
s'udì, di madre, e il moto di una culla (My. p. 155).

Quest'ultimo spunto melodico che insorge, dolcissimo e patetico, dopo gli aspri e fragorosi accordi del tuono è un artificio d'arte che quasi ti commuove quantunque il poeta, entusiasta della sua trovata, sia trasceso fino al segno di farci udire il moto della culla. Il Pascoli però, come poeta pittore, spende la sua virtù innata con larga prodigalità nello schizzo, e rivela una sovrabbondanza di idee pittoriche espresse con pochi tratti di penna, ora ombrate a chiaro-scuro, ora acquarellate leggermente. Egli insomma si compiace di ripartire per tutta l'opera sua il bozzetto impressionista che ricorda le tele di Manet, Pissarro e Monet, vale a dire una visione mirabilmente esatta del colore: la sintesi dei fatti e delle cose in un qualunque loro aspetto momentaneo.

Quarant'anni or sono, nel tempo in cui Edoardo Manet sollevò lo sdegno della critica e del pubblico, iniziando in pittura l'impressionismo col suo quadro famoso « *La musique aux Tuileries* » certi squarci della poesia pascoliana sarebbero stati anch'essi derisi; oggi invece il Manet ha fatto scuola e, nei dipinti de' suoi discepoli, lo si saluta come un innovatore. Anche il Pascoli, dunque, quando con la sua tecnica poetica si rivela un impressionista riesce efficace e suggestivo sui suoi

lettori che gli audaci e fortunosi tentativi dell'arte sanno apprezzare e comprendere.

Il Pascoli però è un poeta pittore eclettico, vale a dire multiforme, perchè sa variare i mezzi tecnici a norma del bisogno pur di cogliere dal vero e riprodurre con esattezza un attimo della vita, affannandosi, al pari di tutti i pittori contemporanei, di parlare, più che agli occhi, all'anima del riguardante.

Sfogliando le « *Myricae* », i « *Poemetti* » o i « *Canti di Castelvecchio* » sembra d'esser capitati nella casa di un famoso paesista il quale abbia concesso all'ospite di sfogliare le sue ampie cartelle gonfie di disegni, di studi dal vero, di idee espresse con la matita o col pennello davanti al fatto o alla veduta reale.

Per il critico sagace e per lo studioso del genio, una tale vicenda è fruttuosa e feconda perchè rivela la genesi dell'opera d'arte, l'evoluzione di un pensiero che si forma, di un'idea che veste forme tangibili, manifesta insomma i varî e graduali impulsi dell'artefice operante.

Ebbene, Giovanni Pascoli, è il poeta dello schizzo e dell'abbozzo; un impressionista felice il quale, girellando per la campagna, sosta di quando in quando per cogliere dal vero un motivo di tramonto, un effetto di luce, una singolare conflagrazione di nubi.

E copia bene, anzi minuziosamente bene, sicchè, se tu volgi in prosa certe sue poesie rurali, hai delle pagine didascaliche preziosissime che potrebbero essere firmate da Paolo Savi o da Pietro Cuppari.

Come davanti a un quadro di Holman Hunt[1] o di Millais [2] il botanico e l'ornitologo potrebbero studiare il fiore e l'uccello, così nei versi del Pascoli il naturalista ritrova sovente i postulati e gli assiomi della scienza a lui famigliare, riconosce sopratutto l'aspetto *reale* della natura attraverso il temperamento di un poeta naturalista lînceo e sapiente.

Sfogliamo dunque anche noi le cartelle pascoliane per ammirare questi schizzi e questi bozzetti espressivi. Ecco qui due belli effetti di tramonto:

> È limpida la sera:
> segnano i boschi un bruno orlo sottile
> su le montagne, una sottil criniera. (Poem. p. 85)
>
> . . . .
>
> Azzurra in cielo si ritaglia
> ogni cresta dei monti; una vetrata
> a mezzo il poggio razza ed abbarbaglia,
>
> . . . .
>
> Sfuma gli alberi neri un vapor d'oro. (Poem. p. 87)

---

[1] Rammento cioè il quadro « *Mattina di maggio sulla torre Maddalena* » di Holman Hunt

[2] e « *L'Ornitologo* » di Millais.

Come vedi, lettore, con pochi colori schietti ma accesi la veduta ci si presenta completa. Ecco un altro schizzo. Il poeta ha sostato presso ad una fonte dove convengono i pastori ad abbeverare le mandre. Al solito, egli apre il suo album e, poetando, così disegna:

> vengono in fila
> le gravi mucche nel calar dal monte.
>
> Queste, da un canto, alla marmorea pila
> succhiano l'acqua; e quando alzano il collo,
> l'acqua dalle narici nere fila. (Poem. p. 151)

L'esattezza di quest'ultimo dettaglio è veramente scrupolosa e d'una verità singolare, quasi fotografica.

Ecco un altro disegno in bianco e nero sopra un fondo grigio, magnifico tema per un acquafortista famoso come il Rops o l'Israel:

> vedo un camposanto
> con un fosco cipresso alto sul muro.
>
> E quel cipresso fumido si scaglia
> allo scirocco: a ora a ora in pianto
> sciogliesi l'infinita nuvolaglia. (My. p. 5)

Sfogliamo ancora ed ecco in « *Speranze e memorie* » la visione della fata morgana:

> Paranzelle in alto mare
> bianche bianche,
> io vedeva palpitare
> come stanche:

. . . .
Volgo gli occhi; e credo in cielo
rivedere
paranzelle sotto un velo,
nere nere: (My. p. 18)

Bianco e nero anche qui e pochi tratti di matita. Sfogliamo ancora ed ecco uno splendido motivo silvestre:

L'alba per la valle nera
sparpagliò le greggi bianche:
tornano ora nella sera
e s'arrampicano stanche:
una stella le conduce. (My. p. 24)

Oh! il bel gregge bianco che, nell'ora del crepuscolo, s'inerpica su per la collina mentre palpita nel firmamento la prima stella! Sembra la descrizione di uno schizzo a témpera del Segantini per il suo quadro « *Pascoli alpini* »! Ecco qui un disegno a lapis sanguignò:

stagliate dentro l'oro e il fuoco,
le paranzelle in una riga lunga
dondolano sul mar liscio di lacca (My. p. 37)

E il santuario traveduto sull'imbrunire?

dalla grand'abside severa
uscìa l'incenso in fiocchi cilestrini.

S'incurva in una luminosa arcata
il ciel sovr'esso: alle colline estreme
il Carro è fermo, e spia l'ombra che sale. (My. 41)

Questo è proprio un disegno completo infuso di dolce poesia e di mistica sentimentalità. Eccone un altro, ancor più minuzioso, uno studio tratto dal vero con amorosissima cura:

> uno snello alloro
> Sorgeva presso il vecchio muro, presso
> il vecchio busto d'un imperatore,
> col tronco svelto come di cipresso.
>
> Slanciato avanti, sopra il muro, al sole
> dava la chioma. (My. p. 62-63)

Si può essere più esatti nel disegno e nei dettagli? Il muro è « *vecchio* » mostra cioè i fessi e le crepe dell'intonaco; l'albero è snello come un cipresso e soverchia il ciglione protendendo le fronde al sole. Ecco un altro schizzo che sarebbe un bel motivo per un quadro di genere dipinto dall'Induno o dal Favretto:

> Cigola il lungo e tremulo cancello
> e la via sbarra: ritte allo steccato
> cianciano le comari in capannello:
> . . . .
> Nero avanti a quelli occhi indifferenti
> il traino con fragore di tuon passa. (My. p. 74)

Eccone un altro, un po' fosco e confuso, ma suggestivo e potente come un disegno di Gaetano Previati:

Tutto è chiuso, senza forme,
senza colori, senza vita. Brilla,
sola nel mezzo alla città che dorme,
una finestra, come una pupilla
aperta. (My. p. 93)

Un altro, che si direbbe un disegno del Giacomelli, lo squisito ritrattista dei piccoli esseri alati. Il poeta ha trovato una rondine morta in mezzo alla strada:

Ora è la, come in croce, che tende
quel verme a quel cielo lontano. (My. p. 107)

Ecco qui un acquarello compiuto:

la chiesetta ancor nell'alto svaria
tra le betulle, e il tetto d'un intenso
rossor sfavilla nel silenzio alpestre. (My. p. 135)

E quest'altro? Guarda, lettore, è un motivo pietoso:

Presso il rudere un pezzente
cena tra le due fontane:
pane alterna egli col pane,
volti gli occhi all'occidente. (My. p. 142)

E un altro, degno d'un soavissimo pennello fiammingo:

Siedon fanciulle ad arcolai ronzanti,
e la lucerna i biondi capi indora:

i biondi capi, i neri occhi stellanti,
volgono alla finestra ad ora ad ora:
. . . .
Parlan d'amore, di cortesia, d'incanti. (My. p. 146)

Come è bella e poetica l'intimità di questa scena interiore! Fanciulle bionde, circonfuse dalla luce d'una lampada soave! Erano le scene predilette da Terburg e dal Teniers.

Sfogliamo ancora ed ecco un effetto di notte:

Le pie lucerne brillano intorno,
là nella casa, qua su la siepe:
sembra la terra, prima di giorno,
un piccoletto grande presepe. (C. C. p. 25)

Ecco un rapido schizzo sopra una conflagrazione di nubi:

S'è sfatto il cielo: a scosse
v'entrano urlando i venti
e vi sbisciano i lampi. (C. C. p. 118)

E potremmo continuare poichè la cartella è ampia e gonfia e i disegni, i bozzetti, gli schizzi, saltan fuori ad ogni svolger di foglio. Son note, pensieri, appunti che diresti ricopiati dal taccuino di un pittore o di uno studioso intelligente reduce da una mostra di paesaggio.

❦

Il Pascoli poi, pur dimostrando di essere sopratutto un poeta pittore, possiede altresì spiccatissima la virtù musicale e sa abilmente trasfonderla negli elementi pittorici per trarne i belli effetti. Anche i suoi motivi musicali però non sono mai completi, perchè egli procede con lo stesso metodo a lui abituale quando dipinge, non ci dà quindi la melodia piana e continua che s'inizia collo spunto e termina con la cadenza, ma soltanto una o due battute, due o tre note, talvolta una sola, messe là per rafforzare o per avvivare, per suscitare l'emozione passionale insieme all'emozione estetica.

Dove egli insiste più a lungo, ricercando l'effetto musicale a costo anche di ricorrere a certe miniate soprabbellezze poetiche per ottenerlo, si è nèl ricordare le campane ondanti. Nell'opera sua la semplice e varia melodia di quel rombo vibra continua in tutti i modi, con tutti gli accordi possibili. Suonano a morto, suonano a gloria, suonano a stormo, battono le ore; le odi vicine e lontane, dai monti e dalle valli, con una insistenza così

grande, con una onomatopeia così piena e vibrante che, dopo una lettura ininterrotta, ne risenti il ronzo negli orecchi come se il fremito di quel suono tenesse bordone alle pitture poetiche. Vede egli i suoi morti? Ed ecco che essi pregano:

al suon delle campane, alte, lontane. (My. p. 13)

Assiste a una freschissima alba estiva? Si domanda:

Che hanno le campane,
che squillano vicine,
che ronzano lontane? (My. p. 17)

e quasi quasi varca i limiti della poesia per voler rendere con la parola il timbro dei due bronzi, la campana minore e la maggiore che squillano alternandosi:

Tra il cantico sonoro
il tuo tintinno squilla,
voce argentina. Adoro,

adoro. Dilla, dilla,
la nota d'oro. — L'onda
pende dal ciel, tranquilla.

Ma voce più profonda
sotto l'amor rimbomba,
par che al desio risponda:
la voce della tomba. (My. p. 17)

Bello, si dice a una prima lettura, ma artificio d'arte palese e voluto. Canta la ninna nanna a un morticino? Ecco ancora la nota dei bronzi:

> Andiamoci, a mimmi,
> lontano, lontano, ...
> *Din don* . . . (My. p. 20)

Dipinge una bella sera estiva? Ecco, alla fine d'ogni strofe, i monosillabi onomatopeici:

> din don dan, din don dan. (My. p. 25)

Talvolta riesce persino a collegare in bell'armonia il suono e il colore:

> C'è un campanile tra una selva nera,
> che canta, bianco, l'inno mattutino? (My. p. 38)

Bello, nevvero? Due spennellate: un po' di seppia e un po' di biacca e tre parole vibranti e musicali, il campanile: « *canta l'inno mattutino* ».

Ricorda egli la messa della mezzanotte? Ed ecco che:

> la campana,
> col vento, or s'avvicina, or s'allontana. (My. p. 54)

Ode o sa d'una festa? Ecco ancora i sacri bronzi oscillanti, ecco il

> piccolo infinito scampanìo (My. p. 71)

la nota festevole e gaia di un suono che è confuso, confuso... lontano, lontano... e la parola « *scampanìo* » rende assai bene l'onomatopeia.

In una poesiola intitolata « Mezzogiorno » due sono i motivi musicali: ritmico e lento il primo, quando cioè la campana scandisce i tocchi ad uno ad uno nel battere le ore; melodico e festevole il secondo, quando tutti i campanili intorno, come a un richiamo, annunziano il mezzodì.

Mezzogiorno
dal villaggio a rintocchi lenti squilla; (My. p. 72)

Ecco il primo motivo; ogni parola è una nota, uno scocco, e l'assetto dei vocaboli richiede proprio la sillabazione; finchè, d'un tratto, all'improvviso:

dai remoti campanili intorno
un'ondata di riso empie la villa. (My. p. 72)

la mutazione d'accento in quest'ultimo verso allegra veramente d'un suono giulivo l'onomatopeia e dà luogo ad un vivacissimo contrasto poetico.

Ode il poeta l'Angelus? Esclama:

sonava lontana una campana,
ombra di romba; . . . .
. . . .

> Via via
> si sentì la campana di san Vito,
>
> si sentì la campana di Badia,
> e gli altri borghi, di qua di là, pronti
> cantando si raggiunsero per via. (Poem. p. 19)

e altrove, nell'ora dell'Ave Maria:

> Era nel cielo un pallido tinnito:
> *Dondola dondola dondola!* – *A nanna*
> *a nanna a nanna!* – Il giorno era finito. (Poem. p. 32)

Ode martellare a fuoco? Ed ecco il « ton ton ton » manzoniano che echeggia nella notte insonnolita. Persino la squilla della bicicletta, che trascorre velocissima attraverso la pianura, tintinna ad ogni strofa nei Canti di Castelvecchio col suo « *dlinn.... dlinn....* » onomatopeico. E quando ode suonare a morto nel « Soldato di San Piero in campo » il poeta allora impugna egli stesso il battaglio e picchia e canta:

> ... Piangi ... pensa ... dormi ... piangi ... pensa
> dormi ... echeggiava in ogni cuor San Piero
> nell'ora dolce in cui fuma la mensa. (Poem. p. 142)

Il rombo delle campane risuona per tutta l'opera di Giovanni Pascoli, ricorre sempre come uno dei principali elementi informativi e conferisce alla sua poesia quel misticismo

dolce e soave che la rende ancor più malinconica.

Anche il canto degli uccelli il poeta ricorda spesso con dei monosillabi imitativi che sembran carpiti volta a volta da un mazzatello di richiami. Il Pascoli anzi ostenta sovente questa sua bravura come s'ei volesse mostrare al lettore ch'egli, al pari di un valente ornitologo, conosce assai bene la vita i costumi e le voci dei piccoli esseri alati e ne sa imitare i trilli, i gorgheggi e i pigolii.

Sovente ci ricorda il « *francesco mio* » del fringuello; la capinera che « *squittinia di tra 'i piselli* »; il « *sottil tintinno come d'oro* » del pettirosso; il « *vit, videvitt* » delle rondini; il « *rererere* » del cardellino; gli « *strilli* » della calandra; il « *chiù, chiù* » dell'assiuolo; il « *bau, bau* » delle cincie; il « *torvostrillo* » della poiana; il « *zvilar* » dei tordi.

Nei « Canti di Castelvecchio » c'è una poesiola intitolata « *Il fringuello cieco* » nella quale il Pascoli s'è provato ad imitare il canto degli uccelli e vi è riuscito senza varcare i limiti della poesia perchè l'onomatopeia non è ottenuta con dei monosillabi senza senso, incastonati nel verso sol per esprimere un suono, ma con parole musicali che incarnano al tempo stesso un pensiero poetico.

Ricordate? Alcuni uccelli spiano il sole; il

fringuello canta e dice: « *Finch, finchè* nel cielo volai... *Finch, Finchè* ebbi il mio nido sul moro.... e la cornacchia domanda: « *Ci sarà?* » e l'assiuolo risponde: « *Non c'è più!* » E l'usignuolo saluta: « *Addio, addio, dio, dio, dio, dio* », E l'allodola, levandosi dai solchi, trilla giuliva: « *C'è, c'è,* lode a Dio; e il merlo chioccola: « *Io lo vedo* » e il fringuello cieco dalla sua gabbia risponde desolato: « *O sol, sol, sol, sol, sole mio!* »

Come si vede in questi versi i limiti della poesia non sono varcati perchè l'elemento musicale è altresì elemento informativo del soggetto e se si togliessero queste parole si annullerebbe anche il pensiero.

Ma dunque il Pascoli è un poeta musicista? No, il Pascoli è un poeta pittore che, di quando in quando, tenta l'onomatopeia delle voci e dei suoni della natura per infondere nei suoi quadretti il palpito della vita. Rombi di campane e canti d'uccelli: ecco le musiche sue. Nel ricordare le campane ondanti egli è sovente buon musico, nel ricordare il canto degli uccelli, il gracidar delle rane o lo stridìo degli insetti, adopera invece dei monosillabi e delle parole insensate: « *vit, videvitt* » « *dib, dib* » « *bilp, bilp* » « *bau, bau* » « *cu, cu* » « *chiu, chiu* » « *tac, tac* » « *rererere* » « *sii, sii* » «*zisteretetet* » « *uid, uid* » « *tellterelltelltelltelltell* »

« *gre, gre* » « *τιὸ, τlο, τιὸ, τὶὸ, τιὸ, τιὸ, τιὸ, τιὸ* » « *τοϱοτοϱοτοϱοτοϱοτιξ* » « *τοϱοτοϱοτοϱοτοϱολι-λιλὶξ* ».

Le sue onomatopeie sono dunque degli spunti musicali che avvivano il quadro, che portano cioè una nota vitale nel paesaggio. Ma il poeta è pittore nato. Sempre, dappertutto, ogni volta che egli nomina una cosa o una creatura spreme su di esse il colore intrinseco; egli non s' appaga della citazione, come fanno i poeti scultori, ma pone loro accanto subito subito il color sostanziale: nebbia di latte — tetto rosso — bacche vermiglie — pannocchie bionde — grappoli verdi — gattici d'argento — more purpuree — luna glauca — girasoli d'oro — ginestre auree — cipressi neri — pipite verdi — gramigne gialle — cardi argentei — solchi bruni — ombre nere — garofani rossi — aranci popolati d'oro — bianchi bovi — pentola bruna — bucato candido — cetonie verdi —; il cielo poi è dipinto nei varî aspetti delle sue infinite trasformazioni: bruno, turchino-rosa, rosa e oro, vermiglio, rigato di carmino, giallo di cloro, color d'opale, rosso di brage, nero di pece.

Persino là dove il colore è superfluo e figura in poesia come un pleonasma, il nostro poeta, in via di metafora o di allegoria, lo

stempera con larghezza ed ecco il « *nero* fi-
schiar dell'acqua » la « *bianca* oscurità » e
il « *bianco* stupor di cieca » il « gran tumulto
d'*oro* » la « pace d'*oro* » il « *nero* sonno » il
« sottile tintinno come d'*oro* » la « lunga *ombra*
del dolore che tocca tutte le case... ».

I colori, i colori sempre, dappertutto, rara-
mente o quasi mai la forma delle cose. Che
dico? Talvolta nei quadretti pascoliani l'in-
dole pittorica del poeta s'impronta così sen-
tita che persino ti ritrae gli sbattimenti di
ombra sul terreno.

In una poesiola « La domenica dell'ulivo »
narra il poeta che gli uccelli hanno in quel
giorno intessuto il nido

> quel sul cipresso, questo su l'alloro,
> al bosco, lungo il chioccolo d'un rivo,
> nell'*ombra* mossa d'un tremolìo d'oro. (My. p. 119)

Bello, nevvero, quest'ultimo verso? La pen-
nellata è franca, nitidissima: il ruscello è
nell'ombra ma è ragnato da un *tremolio d'oro*
pei raggi del sole che guizzano di tra il fo-
gliame soprastante.

Altrove in « Paese notturno »

> Stampano una bruna
> ombra le nubi
> su la campagna. (My. p. 149)

Altrove ancora, nel poemetto « *L'asino* » ci ricorda il carrettiere addormentato sulle ceste vuote e il ciucarello nero, fermo sui quattro zóccoli tra il fuoco del vespro:

L'un sulle ceste, e sulle quattro orme
l'altro, non meno immobile del primo.
Soltanto, l'ombra sua, lungà e deforme,
pasceva al greppo un vago odor di timo. (Poem. p. 59)

Nel poemetto dedicato al manipolatore del dispaccio di Ems, il principe Ottone von Bismarck, lo sbattimento d'ombra riappare efficacissimo nel disegno e ricorda certi stupendi effetti di chiaro-scuro del Rembrandt che fu il maestro del bianco e nero:

Ecco: egli leva dalla bara il lento
suo fasciame dell'ossa; e sulle porte
esplora l'aria, corazziere attento,

dalla lunga ombra. (Poem. p. 93)

Nei « Canti di Castelvecchio » infine, in una poesia intitólata il « Mendico » accenna il poeta a un vagabondo raggomitolato sulla riva del lago, simile a un mucchio di squallidi cenci e di membra, egli lo vede:

simile a sogno di nulla,
nell'acqua c'è l'ombra sua bruna,
che appena si dondola e culla
nel lume di luna. (C. C. p. 148).

Sembrano inezie codeste, bazzécole e coserelle da lasciare ai microscopisti della critica i quali su un verso di Dante scrivono un volume, su un paradigma dell'Ariosto bandiscono una conferenza; e lo sarebbero per davvero se facessimo in questo libro della critica letteraria; noi invece, siccome vogliamo scoprire le caratteristiche dello scrittore, segnaliamo queste rigaglie della poesia pascoliana come contrassegni che rivelano il poeta pittore nato.

❦

Riguardo all'equazione cromatica personale il Pascoli predilige anzitutto le due tinte estreme e cioè il bianco e il nero, entrambi diluiti nelle loro sfumature, dal bianco niveo al color di cloro, dal nero di pece al bruno; seguono poi, in ordine progressivo: l'oro, l'azzurro, il roseo, il rosso, il giallo, il verde, il biondo.

Bionde sono quasi sempre le donne da lui cantate e non soltanto le sorelle Ida e Maria, ma anche le altre figure poetiche immaginarie. Bionda la ninfa evocata nella poesiola « *Il bosco* »; bionda la fanciulla sognata e traveduta in una corsa fantastica lungo il puro

Frigido, nella poesia « *Le pene del poeta* »; biondo il « branchetto arguto » su per l'Apennino opaco d'elci in « *Campane a sera* »; bionde le fanciulle che siedono « ad arcolai ronzanti » in « *Notte* »; biondi i due cugini, viva l'una, morto l'altro; biondi i bambini sognati dalle madri in « *Canzone di nozze* »; bionda « la fanciulla dai capelli d'oro » che tesseva cantando nella poesia « *Per casa* »; biondo il ragazzo che « nella calma lucida e profonda, nudo, ritto sul trampolino » si butta in mare; in « *Conte Ugolino* »; biondo l'esile compagno di scuola ricordato nella poesia « *L'Aquilone* ».

Dai capelli neri non ricordo che le « ragazze dalle trecce nere » sedute sul margine della riva del Serchio nella poesia « *Il Torello* » la fanciulla « esile e bruna » messa lì però accanto alla compagna sua che è « *esile e bionda* » in « *Digitale purpurea* » e « bionda la Rosa » « bruna la Viola » in « *Angelus* ».

Questa predilezione del Pascoli per il biondo è naturale vocazione sua perchè egli predilige le tinte leggere, e annacquaticce, e le sue méstiche ottiene sfumando o ammorbidisce velando. Quasi quasi si direbbe che la sua pupilla non sa godere la tinta madre se non per un progressivo passaggio attraverso le sue gradazioni.

Nella poesia pascoliana la gamma del rosso

si fa purpurea, vermiglia, carmina, rosea, color rame, aranciata; il giallo digrada in biondo, oro, color cloro; l'azzurro diventa celeste, turchino, verde bleu, il bianco si muta in nero attraverso tutte le sfumature: dal candore del lino al bianco latte, al grigio, al bruno, al fosco, al nero, al nero di pece.

Se alcuno insomma compiesse la statistica esatta dei colori distemperati nelle opere di Giovanni Pascoli, troverebbe in essa gli elementi per ricomporre i cerchi cromatici di Chevreul. Anzi, c'è una poesia nella quale tutti i colori dello spettro fluttuano insieme. S'intitola « *Il miracolo* » e si legge nel volume delle « *Myricae* ».

Ricordate? Nel breve giro di cinque strofe il poeta ha tolto dalla tavolozza e portato nella poesia i seguenti colori: bianco, azzurro, smeraldino, verde, celeste, viola, cloro, rosso, oro e nero. Pure nelle « *Myricae* » in un'altra poesiola intitolata « *Campane a sera* » appaiono ancora: il celeste, il vermiglio, il biondo, il roseo, l'aureo, il bianco, il nero, la porpora e l'oro. E sono dei colori schietti, non imagini cromatiche; son proprio i nomi delle tinte stemperate volta a volta nel verso chè, se si dovesse compilare l'elenco policromo pascoliano, notando anche quei vocaboli o quelle imagini che suggeriscono i colori senza

nominarli, le gradazioni e le sfumature sarebbero triplicate.

Il Pascoli poi intuisce altresì spontaneamente l'effetto plastico dei colori. Egli sa che il rosso avvicina gli oggetti, che il giallo trattiene i raggi della luce, che l'azzurro infosca le ombre e conviene ai riflessi oscuri. Sovente ottiene rilievo con questi artifizi d'arte. Forse che il Pascoli ha imparato questo dai fisici? Certamente, no. Egli è esatto perchè copia il vero e non scrive mai di maniera; ecco tutto, egli non inventa, rifà. I suoi tramonti, le sue albe, i suoi temporali, le sue nevicate, i suoi quadretti di genere, che ci ricordano i decenni gloriosi in cui furoreggiavano i fratelli Induno e Giacomo Favretto, furon veduti e sentiti con gli occhi aperti dinanzi al fatto o alla cosa sempre. Egli è così devoto e ossequiente al vero che, quando dipinge poetando, stabilisce persino la proporzione dei colori sulla tela e riesce sempre a mostrare al lettore la tinta che predomina nel quadro, quella insomma che soverchia le altre per ampiezza o per intensità.

Come vi riesce? Con un mezzo semplicissimo; ripetendo cioè la parola cromatica tante volte quanto più ampio è lo spazio occupato dal colore prevalente. Ne vogliamo una prova?

Ecco alcune strofe scelte qua e là, nelle

quali il Pascoli ritrae le nevicate che ricorrono frequenti per tutta l'opera sua:

> E tutto è *bianco* e tacito al mattino:
> nuovo: e dai *bianchi* e muti casolari
> il fumo sbalza, qua e là, turchino.
>
> La *neve*! (My. p. 80)

e altrove:

> Vedeste in cielo *bianchi* lastricati
> con macchie azzurre tra le lastre rare;
> *bianche* le fratte, *bianchi* erano i prati,
> queto fumava un *bianco* casolare,
> sfogliava il mandorlo ali di farfalle. (My. p. 85)

altrove ancora:

> Nevica: l'aria brulica di *bianco;*
> la terra è *bianca; neve* sopra *neve:*
> gemono gli olmi a un lungo mugghio stanco;
> cade del *bianco* con un tonfo lieve. (My. p. 158)

E quando vuole amplificare un altro colore perchè nel suo quadro esso predomina, usa lo stesso artificio tecnico:

> Il bimbo dorme, e sogna i rami d'*oro*,
> gli alberi d'*oro*, le foreste d'*oro*. (My. p. 53)

Allorchè i colori prevalenti sono due: il bianco e il roseo, come nella descrizione della

cameretta che accoglie una natività, ancora e sempre gli stessi procedimenti:

> Mammina.... *bianca* sopra il letto *bianco*
>
> . . . . . . intorno al languido origliere
> tutto *biancheggia*.
>
> . . . .
>
> tutto *albeggia* (My. p. 98)

e tutto tace e « di tra un silenzio *candido* di trine, parla il mistero in suono di vagito ».

Altrove:

> Ed un lampo alitò sul casolare,
> e *bianche bianche* illuminò le strade; (Poem. p. 32)

eppoi, or sì or no: « *candido* il monte, *candida* la riva » (Poem. p. 35); « sotto il *turchino* ciel, mare *turchino* » (Poem. p. 73) « giungono muti i passeri, dai tetti *neri* tra i salci, dalla chiesa *nera* » (Poem. p. 85)....

La tecnica pittorica di Giovanni Pascoli, per quel che riguarda la ripartizione proporzionale delle varie tinte e il loro prevalere l'una sull'altra, è dunque semplicissima. Ogni volta ch'egli distende sul suo quadro ideale una spennellata dello stesso colore, gli esce di bocca e si incorpora al verso il vocabolo cromatico che lo designa. Egli te ne misura poi l'ampiezza e la vivacità ripetendone il nome se vuol espanderlo: accompagnandolo

d'un aggettivo o distemperandolo in una imagine se vuol accenderlo o intensificarlo. Procedimento tecnico d'un effetto immediato sul lettore, perchè gradualmente gli amplifica la pennellata, gradualmente gli avviva o gli smorza la tonalità del colore. Il Pascoli, dunque, con la sua tecnica semplice e piana riesce più efficace del poeta pittore il quale, per suggerirti la prevalenza di un colore, usa i superlativi e per avvivarli li accompagna con dei vocaboli rafforzanti.

Tu sei allora costretto ad immaginare la forza ed il valore che debbono avere tutte quelle parole in « *issimo* » e gli aggettivi e gli avverbi « grande, molto, ampio, immenso, tutto » sei costretto insomma a soffermarti su questi raffronti per passare dall'astratto al concreto. Questa breve interruzione durante la lettura, questa lieve dissonanza, ti sviano dalla contemplazione della veduta, te la intorbidano, te la offuscano e il paesaggio perde allora la sua fresca naturalezza originale. Simile a un panorama veduto attraverso a delle lenti che s'appannano a poco a poco pel tepore dell'alito che le sfiora.

Con semplicità di mezzi dunque il Pascoli è un colorista che soverchia molti altri pittori i quali usano una tecnica più sapiente e più elaborata. Ma nella poesia pascoliana vi

ha un altro elemento che concorre a renderla efficacissima e penetrante, sicche lascia un solco nel pensiero e ricerca addentro le fibre più riposte al fine di commuovere, questo: Giovanni Pascoli è un animatore, egli conferisce alle cose da lui dipinte un'anima vibrante, uno spirito intelligente. Panteista poeta, più innamorato della natura dello stesso Spinoza, dal cielo, dal mare, dall'albero, dal fiore, dal monte, dalla nuvola, trae idee e parole, pensieri e sentimenti. Non rivela egli forse di quando in quando, quella bontà ingenua e pura che rende così suggestiva la persona del poverello di Assisi? Prenditi le *Myricae*, leggi per te solo qualche poesiola, poniamo ad esempio il «*Dialogo*» e il «*Cuore del Cipresso*»; deponi poscia il libro e scorri subito dopo il «*Cantico del Sole*» di San Fancesco. Sorvola sulla perizia tecnica del verso e vedrai che gli affetti e i pensieri del Santo e del poeta sono spesso consanguinei. Ti parrà forse strano, lettore, questo raffronto inatteso fra il Pascoli e un anacoreta del duecento, ma se tu ripensi all'indole della poesia pascoliana e al vivissimo affetto per la natura che esprime il «*Cantico del Sole*» lo troverai esatto e i due nomi accoppiati ti saranno poi famigliari come lo sono quelli di Leopardi e Chopin, di Dante e di Michelangelo, di Raffaello e di Bellini.

In questo fatto risiede gran parte della singolarità pascoliana. Basta che egli si chini sopra un fiore o sopra un insetto, che levi lo sguardo alla sommità d'una vetta o ad una conflagrazione di nubi, perchè il fiore e l'insetto, la montagna e la nuvola, gli rispondano come se possedessero un'anima volitiva ed operante, come se partecipassero anch'essi con cosciente esperienza ai tristi o lieti casi della vita umana.

Non è più il poeta che parla, ma è la creatura o la cosa da lui ritratta, non è più il poeta che gode o soffre, ma la creatura o la cosa nella quale l'anima sua si è rifugiata. Questo fatto, che in realtà è un assurdo inaudito, esercita invece un fascino grandissimo sul lettore e conferisce al paesaggio un aspetto così nuovo e singolare che desta, insieme alla commozione, anche l'ammirazione.

❦

E così l'indole del poeta non si manifesta a noi direttamente, faccia a faccia, con l'abbagliante e crudo fulgore di un raggio di sole, ma occhieggia attraverso le cose da lui vivificate, ci appare nei suoi varî elementi

informativi, multipla e complessa, policroma e iridescente come la luce attraverso il prisma cristallino. E come la luce, rifrangendosi, si scompone nei suoi elementi, così l'anima del Pascoli, movendo dalle cose verso di noi, ci mostra, a poco a poco e ad uno ad uno, il fascio dei sentimenti che la esagitano. Artificio d'arte si dirà. Sommo artificio d'arte, rispondo, perchè il lettore, attratto e sedotto, si illude di udire le voci della natura, di conoscere le gioie e i dolori delle piante e degli animali mentre, in realtà, se chiude il libro e ripensa al complesso di tutte quelle voci, di tutti quei sentimenti e li raggruppa e li fonde, riavrà dinanzi a sè, ancora e sempre, il raggio di luce bianca: l'anima cioè di Giovanni Pascoli. Leggendo l'opera del poeta romagnolo questo fatto appare evidentissimo, perchè il sottil artificio cui abbiamo accennato fa capolino ad ogni pagina e conferisce alla tecnica pascoliana un'impronta singolare che la rende ingegnosa. Cantando la natura, che dagli inni vedici ai canti di Burns e di Matthisson è stata argomento perenne, il Pascoli dà rilievo a certe voci e a certi sentimenti ch'erano stati finora inavvertiti. Egli è dunque un poeta singolare e personale.

Un uomo di genio dunque?

Posta così la questione, dobbiamo rispondere. Un uomo di genio nel significato pieno e viscerale della parola no, perchè l'originalità pascoliana risulta da un complesso di fatti che sembran nuovi per l'ingegnosità del poeta nel considerarli e nel rappresentarli, ma in nessuna poesia, si scelgano pur le migliori come « *Le elegie* » — « *I due cugini* » — « *Il soldato di San Piero in Campo* » — « *L'accestire* » — « *Il negro di Saint Pierre* » — « *La cavalla storna* » egli dimostra quell'originalità vera e grande per cui si possa dire che il Pascoli è un genio. Ed io affermo ch'egli non è essenzialmente originale e quindi non è geniale, perchè tutta l'opera sua, riguardo ai sentimenti che suscita nel lettore, è monocroma, sempre eguale a sè stessa. Cantando il dolore e la bontà, il Pascoli non riesce mai a disgiungere il suo *io* dalla sua opera, non riesce, per altezza di genio, a ritrarre con viva e possente voce le sensazioni o i sentimenti che egli non ha provato ma soltanto immaginato. Il genio invece, il genio sovrano, ottiene quasi sempre questo sdoppiamento fra l'uomo e l'artista, riesce cioè a ritrarre e descrivere non soltanto le gesta e le passioni sue ma anche quelle dei personaggi da lui vivificati. Quanto è più vasto e possente il genio, più e più la sua anima si moltiplica,

riesce cioè ad immedesimare azioni ed effetti fittizî, come se vi partecipasse per davvero, acquista la facoltà di creare dei caratteri diversi, di mostrarsi buono o cattivo, timido o coraggioso, umile o superbo, martire od eroe, a norma del bisogno sicchè la sua anima, pur essendo unica, è la voce di tutte le anime e la sua originalità si afferma allora sovrana e indiscutibile. I grandi poeti, pur conferendo alla loro opera l'impronta personale dello stile o del carattere, riescono a farsi dimenticare quando presentano un loro eroe.

Dinanzi alle figure di Otello e di Amleto; di Farinata e di Ugolino; di Argante e di Tancredi; di Rodomonte e di Orlando; di Carlo Alberto e di Alberto di Giussano, nelle opere di Shakespeare, di Dante, del Tasso, dell'Ariosto e del Carducci, io dimentico il poeta e rivivo invece col protagonista del suo canto, sento ch'egli, il genio, è riescito, appunto perchè è un genio, ad essere originale, a portare cioè l'anima sua nel corpo di quell'eroe, adattandola e asservendola così bene al nuovo officio che quel personaggio rivive col respiro e colla parola dinanzi a me non più come forma ombratile, ma come realtà. Per questo motivo, per questa somma virtù innata, il poeta di genio è multiforme e multanime, riesce all'inaudito e all'inaspettato, compie, anche in poesia, il prodigio e il miracolo.

Giovanni Pascoli a tanto non giunse ancora. Le sue poesie su Gladstone, Bismarck, Andrée, Lucheni, non resuscitano degli uomini parlanti ed operanti, non li fanno rivivere trasumanati, ma pallidamente li ricordano soltanto; il poeta insomma è ingegnoso non è geniale, non è capace di sostituire alla sua anima quella del personaggio ch'egli evoca ma si porta piuttosto egli stesso dentro quello, sicchè il lettore, leggendo i suoi versi, non rivede Gladstone, Bismarck, Andrée o Lucheni, ma il Pascoli camuffato delle sembianze loro.

Anche le figure dei suoi campagnuoli, dei suoi bifolchi e dei suoi seminatori si rassomiglian tutte per l'istesso motivo di impotenza creativa, perchè è il poeta insomma che sottentra a vestirne i panni, a parlare in loro vece, con le sue idee, coi suoi affetti. Ripensa, lettore, a tutta l'opera del Pascoli eppoi dimmi se v'ha in essa una figura, una sola, che riviva nella carne e nello spirito con quell'evidenza ripalpitante che la ricrea nell'opera d'arte. Nessuna.

Nemmeno quella del poeta?

Nemmeno quella perchè egli, stemperando i suoi sentimenti in qua e là, vanamente sperando di vivificare qualche personaggio e di tradurre le voci occulte della natura, falseg-

gia anche sè stesso, travisa la sua personalità, dispiega sulla sua opera una coltre di nebbia che offusca le cose e il poeta con esse. Se il Pascoli avesse riconosciuto questa sua manchevole virtù e invece di portar la sua anima nelle cose stesse per presentarle sotto un aspetto nuovo sì, ma sempre eguale, fosse rimasto al di fuori di esse egli avrebbe forse potuto riplasmarsi nell'opera sua, con quella verità sostanziale e parlante per cui si crea un martire o un eroe, per cui si rivela insomma l'uomo di genio.

E gli elementi necessari a formare questa figura rappresentativa c'erano sì nella vita del Pascoli e di materia viva, creta infusa di lagrime e di sangue, esperta di dolori sofferti e vissuti per lunghi anni, dal giorno fatale di San Lorenzo, in cui proditoriamente gli uccisero il padre, al morir della mamma e dei fratelli, volta a volta, per una sequela di lutti, *mentre il poeta* con faticosa lena si inerpicava di tra i rovi su per l'erta del suo calvario. (1)

---

(1) Da un libriccino di Memorie del canonico Federico Balsimelli (Reggio Emilia, Primo Borghi edit. 1899, pag. 73-74) trascrivo:
«. . . è da sapere che potei ridurre in un sol corpo, i terreni della parocchia (sparsi qua e colà in mezzo alla grandiosa tenuta detta della *Torre di San Mauro* del prin-

Questa iliade di dolori e di ansie appare sì nell'opera del poeta romagnolo, in qua e là descritta col cuore in punta di penna, ma la figura del poeta, la creatura umana rifatta nel campo dell'arte, che balza fuori terribilmente viva dalle poesie di Leopardi, di Heine,

---

cipe Torlonia) per via di una permutazione con altri terreni di proprietà dello stesso sig. principe. Era ministro di essa tenuta il sig. Ruggero Pascoli. Questi, mio amico e compare, era l' uomo più fortunato e più felice ch' io m' abbia conosciuto nel mondo. Ministro della vasta tenuta, in San Mauro, del principe Torlonia, godeva di questo la confidenza e la protezione. Aveva una moglie amorosissima di lui, (per nome Caterina Vincenzi) la quale egli tanto riamava, quanto immaginare non si potrebbe. Anche aveva sette figliuoli tutti pieni d' ingegno e fiorenti di sanità, quattro dei quali tenea in Urbino nel collegio dei Scolopj. Era riverito e amato, non che dai coloni della tenuta, da quanti il conoscevano: onde non avrebbe potuto desiderare miglior condizione di quella in che era posto. Ma che? Tanta felicità in uno istante svanì. Il giorno 10 di agosto 1867 verso le ore 6 dopo il mezzodì, mentre tutto solo egli faceva ritorno a casa dalla fiera di Gatteo, come fu giunto vicin di Savignano, fu colpito da un' archibugiata che lo lasciò freddo cadavere entro la carrozza. Poco tempo appresso morì la sua figliuola primogenita, Margherita; poi il fratello di questa Luigi; poi la moglie (certamente di crepacuore) e finalmente, dopo alcuni anni, Giacomo già ammogliato, il figliuol maggiore de' maschi. Ed ecco dispersa, anzi, direi quasi, scomparsa dal mondo una famiglia che parea fosse giunta al colmo dell' umana felicità ».

di Musset oh, quella io l'ho cercata invano nelle « *Myricae* », nei « *Poemetti* » e nei « *Canti di Castelvecchio!* »

Il Pascoli dunque non è riuscito a creare una figura vera e immortale di eroe o di martire, nè a darci un auto-ritratto che l'eroe o il martire sostituisca come ha fatto stupendamente Giacomo Leopardi.

Anche il Leopardi non ha creato nessuna figura di eroe che possa competere con Ettore ed Achille, Farinata ed Ugolino, Orlando e Tancredi, ma nei canti del Leopardi l'eroe c'è: è il poeta stesso, e così vero e parlante, così prepotentemente vivo, che i suoi canti son carne della sua carne, lagrime e sangue delle sue vene. Attraverso l'opera poetica la sua figura d'uomo è veramente trasumanata ed è eroica come quella di Amleto e di Faust. Per questo Giacomo Leopardi è un uomo di genio, perchè cantando di sè e dei suoi dolori è riuscito a plasmare una figura immortale con la completa evidenza della realtà. Questa figura di martire e di eroe a un tempo è il poeta stesso.

Nulla di tutto questo nell'opera del poeta romagnolo. Quantunque egli parli sempre, apertamente o velatamente, del suo dolore e dei suoi consanguinei, la sua figura ci sfugge, la sua personalità appare nebulosa sicchè il let-

tore si domanda: perchè? Perchè il Pascoli non è un genio, perchè possiede l'immediatezza del sentire, ma gli manca l'immediatezza della rappresentazione, la facoltà di portare al di fuori i sentimenti suoi con quella evidenza piena e gagliarda, con quella forza di espressione vera e sentita per cui l'uomo di genio riesce a vestire di muscoli e di nervi, di vita e di pensiero, le figure di Farinata, Lucifero, Schyloc, Faust, Orlando e Aroldo.

Heine e Leopardi, pur non essendo dei creatori di eroi come Dante e Milton, Shakespeare e Goethe, Ariosto e Byron, sono egualmente geni veri e indiscutibili perchè si sono riplasmati nella poesia con quello stile di senzazione vivente che rivaleggia con la realtà. La loro figura, trasumanata, è un autoritratto che è diventato un simbolo, è insomma una figura eroica anch'essa. La creazione dunque c'è e dove c'è creazione riuscita c'è il genio, il quale giunge ad altezze inaccessibili e insuperabili quando questa creazione non è unica ma multipla, quando cioè le figurazioni vive e parlanti che il poeta ha modellate sono varie e numerose. Ecco il motivo per cui Omero ed Eschilo, Dante e Shakespeare, appaion giganti fra i giganti, sovrani fra gli eroi. Perchè han saputo riprodurre fuori di loro, con l'evidenza della realtà, non una o

due figure eroiche, ma tutto un mondo di eroi così veri nel dolore e nella gioia, nell'amore e nell'odio, nell'entusiasmo e nella collera, nel sacrifizio e nel delitto, che son passati nella storia come modelli significativi che incarnano il simbolo: geloso come Otello, magnanimo come Farinata, iroso come Achille, eroico come Prometeo.

Il genio dunque crea, non imita: rifà, non copia. Là dove egli converge lo sguardo balza fuori il miracolo, le creature e le cose acquistan rilievo e vita, sono insomma onnipotenti come la stessa verità. Dove questo fatto non accade, dove questa rappresentazione non è piena e completa, chiarissima e precisa, non c'è il genio ma c'è l'ingegno o il talento soltanto.

A una prima lettura si è talvolta inchinevoli a supporre il genio là dove non c'è che l'ingegno, tanto più propensi ad ammetterlo quanto più è impressionabile e culto il lettore che, inconsapevolmente, conferisce alla poesia una parte delle sue idee e dei suoi sentimenti. Così, se il poeta ci dà lo spunto di una melodia il lettore è portato a completarla, se ci tratteggia una figura di eroe egli integra anche quella secondando gli impulsi della sua fantasia. Il lettore sottile e penetrevole porta insomma nell'opera del poeta una parte di

idee, di imagini e di figurazioni che sono cose sue e ve le porta con maggiore abbondanza e sincerità alla prima lettura che non nelle seguenti.

Per giudicare se il poeta è un genio o un ingegno bisogna dunque diffidare della prima impressione e leggere e rileggere parecchie volte, finchè lo spirito critico possa considerare l'opera poetica per sè stessa, spoglia cioè di certe idee, immagini e figurazioni che nacquero sì in noi durante la lettura, ma che essendo cose nostre potrebbero trarci in inganno riguardo all'intensità delle emozioni che noi crediamo suscitate. Di mano in mano che si rilegge per la terza o la quarta volta una poesia che trovammo bella, lo spirito critico a poco a poco soverchia la passione.

Esso s'acuisce, s'affina, s'addentra succhiellando e mordendo, noi insomma riusciamo ad esplorare nel fondo, a distinguere nettamente quelle minuzie che prima sfuggivano all'analisi.

Allora soltanto si potrà ricercare se v'ha originalità vera o adombrata, se nell'opera d'arte c'è novità od imitazione, creazione o rifacimento, poichè le replicate letture hanno smorzato ogni entusiasmo di prima impressione, hanno sgombrato le nebbie, schiarita l'atmosfera, sicchè noi vediamo distintamente e nettamente per tutto.

Sottoposte a questa analisi pertinace acuta e sottile le opere del genio si incrinano talvolta e si maculano, ma restano pur sempre integre e salde nella loro compattezza originaria; quelle dell'ingegno invece si sgretolano e si alterano, quelle del talento si sfasciano addirittura. Ma che penetrante lavoro di analisi si richiede per scoprire le magagne che l'uomo di talento, appunto perchè meno sincero e quindi più astuto del genio, riesce talvolta a nascondere anche agli occhi più perspicaci! Ci son voluti dei decenni di critica ostinata e continua per togliere l'aureola del genio al cavalier Marino e al Trissino le cui opere furono salutate immortali! Oggi però, fatti più esperti e soccorsi dal metodo estetico, dallo storico e dall'antropologico, noi possiamo trascegliere ed eleggere con buon esito sicchè la classificazione razionale dell'uomo di genio sarà un giorno compiuta e rideranno allora i pronipoti, come già oggi sorridiamo noi, sfogliando le pagine del Lombroso là dove troviamo citati insieme come genî Byron e Leopardi con Magliabecchi il bibliografo; Newton e Pascal con Kléber il generale di Napoleone; Dante e Kant con Romagnosi il filosofo; Michelangelo e Leonardo con Raffaello da Montelupo; Giulio Cesare e Napoleone con Giovanni dalle Bande

nere; Aristotele e Virgilio con Boissy: Boccaccio Volta e Linneo con Pietro Thouar.

Il genio insomma, il genio vero, sia esso un poeta o un artista, un musicista o un filosofo, uno scienziato od un esploratore, un guerriero o un profeta, deve essere originale, deve rivelarsi creatore, deve portare lo stile o la personalità nel campo dell'arte; il metodo o l'innovazione nel campo della scienza; deve essere fecondatore: un sole sempre, anche piccolo, ma sole e quando gli occhi miopi della folla, davanti all'apparizione di un immenso pianeta, salutano il genio, deve insorgere il critico per indicare e dimostrare la fonte della luce vera e l'artifizio di quella riflessa.

Còmpito di un uomo cotesto? D'una mente sola?

Oh, no! Lavoro continuo, lungo e paziente, della novissima scuola fisiologica del genio; concorde fatica di giovani studiosi che si metteranno per la via in cui mi sono risolutamente inoltrato, considerando il genio come un alto fenomeno di fisiologia nervosa, definendolo cioè: « *uno stato fisiologico di squisita eccezionale sensibilità nervosa* ».

Ma prima bisogna assolutamente stabilire quali sono fra gli uomini citati come genî quelli veramente degni di tale onoranza.

Gli ingegni e i talenti si studieranno sì, ma a scopo di raffronto, per scoprire quali sono le manchevoli virtù per cui non potettero essere originali nel campo delle arti o novatori in quello delle scienze. Questi studî, queste indagini, ci condurranno talvolta sul limite di confine, nel punto cioè dove potremo imbatterci in un atleta del pensiero o dell'azione che gli uni proclameranno un genio, gli altri un ingegno, precisamente come i naturalisti, scendendo per la scala zoologica, dinanzi a certi esemplari della flora e della fauna marina disputano per classificare la pianta o l'animale.

È tutt'ora novizia ed esigua la schiera degli studiosi del genio per avventurarsi con franchezza e disinvoltura in un labirinto come questo. Per mia parte, se nelle mie ricerche sugli uomini di genio mi trovassi dinanzi ad una figura biforme che gli uni proclamano un genio e gli altri un ingegno, non oserei affrontarla perchè ci resta ora ben altro da fare.

Prima di considerare le forme ibride dobbiamo studiare, coi nuovi metodi, i veri genî, quelli che non si incrinano sotto lo sfrego di nessun scalpello clinico e dobbiamo arricchire la nostra biblioteca di nuove monografie e basta nominare Virgilio, Dante, Shakespeare,

Colombo, Newton, Kant, Goethe, Galileo, Darwin, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, per suggerire altrettante ricerche che devono riprincipiare dalle origini e saranno feconde di risultati inattesi e di fatti ignorati pei fautori della teoria fisiologica del genio.

Si vedrà allora come tutte le stigmate patologiche affibbiate alla creatura sovrana non furono la *causa* della genialità ma la conseguenza di un soverchio consumo di forza nervosa, si vedrà ancora che vi sono stati dei genii integri e sani anche dopo la creazione geniale, si dimostrerà infine che le psicopatie di certi genii sono altresì comuni all'uomo che non soverchia la mediocrità.

Nondimeno, siccome questo libro è dedicato al poeta, dobbiamo, fin d'ora, costringere nel fascio di poche frasi le caratteristiche della poesia geniale, vale a dire i requisiti che deve avere l'opera del poeta per poter dire di lui: Egli è un uomo di genio.

❦

Per distinguere il poeta di genio dal poeta di ingegno bisogna dunque, nel corso delle indagini, ricordare questi precetti.

Il poeta è un genio quando:
riesce a riplasmare dei caratteri ben definiti, a impersonare con l'evidenza della realtà le passioni dell'anima umana, a resuscitare insomma o a creare quella folla di eroi viventi ed operanti: eroi d'ossa e di polpe, di lagrime e di sangue, che vivono immortali nelle opere di Omero e di Virgilio, di Eschilo e di Shakespeare, di Dante e dell'Ariosto.

È un genio ancora quando:
senza essere un sovrano creatore di eroi il poeta rifà sè stesso nell'opera sua e si riplasma in essa con sì schiette impronte, con sì sentito verismo che la sua personalità diventa eroica perchè egli si ricrea un'altra volta, trasumanandosi in voce di poesia come Leopardi, Heine e Musset.

È un genio infine quando:
senza essere un creatore d'eroi, senza riplasmare sè stesso nell'opera sua, rifà con mirabile sintesi suggestiva la verità storica profondamente intuita e poeticamente fatta viva, sculta o pennelleggiata nel suo insieme con sì grande evidenza rappresentativa da ricreare i fatti eroici piuttosto che gli eroi, l'epopea d'una nazione piuttosto che le gesta di un uomo come Victor Hugo e Giosuè Carducci.

Là dove questi fatti sono adombrati, dove

queste vicende si presentano come dei tentativi, dove insomma queste figurazioni e rappresentazioni appaiono nebulose o incerte, indeterminate o confuse, l'impronta del genio vero non c'è; è vana ogni ricerca, vana ogni dimostrazione, quel poeta sarà singolare ma non originale, sarà ingegnoso ma non geniale.

*

E a che serve questa distinzione? direbbe alcuno. E anche potrebbe aggiungere: A me piace la poesia del Petrarca, essa mi ricrea e mi diletta; io l'ammiro e poco m'importa di sapere se egli fu un genio o soltanto un ingegno, nè le tue conclusioni scemeranno di un'oncia la fama del grande aretino.

Questa osservazione è giudiziosa perchè coglie dirittamente il segno e, senza dubbio, nè il Petrarca nè il Pascoli saranno meno letti di quel che sono dopo che noi li abbiamo accomunati agli uomini d'ingegno. Ma per lo studioso del fenomeno geniale importa moltissimo di accertare quali sono i veri genii affinchè egli compia le sue indagini soltanto su quelli, e tragga dalle sue ricerche d
conclusioni concrete, positive e inconfut

La poca consistenza della teoria patologica sul genio, la facilità con la quale anche delle persone di mediocre cultura riescono a confutarla e a smascherarne le contraddizioni evidenti, dipende appunto da questo errore di principio: dal fatto cioè di aver confuso coi genii gli ingegni, i talenti e gli uomini astuti, sottoponendoli all'esame delle stesse ricerche come se Dante e Sbarbaro, Newton e Pietro Thouar, Kant e Tiedemann si equivalessero. Bisogna dunque schiarire le acque intorbidate se vogliamo distinguere la natura del fondo, bisogna trascegliere fra i molti famosi quelli che furono veramente originali e quindi geniali.

Nè il Petrarca, nè il Pascoli (parrà strano ad alcuno di veder accoppiati questi due nomi, singolarmente pensando alla gloria del primo) non sono poeti originali ma singolari, uomini d'ingegno quindi e non di genio e, quanto al Pascoli, ne ho dette le ragioni, riguardo al Petrarca ripeto che non fu un vero genio per varî motivi, principalissimi questi:

Non fu sincero. Non fu creatore d'eroi e di caratteri. Non rifece sè stesso nella sua opera con la schietta evidenza della realtà come avrebbe potuto scrivendo il Canzoniere.

Perchè dunque è egli sempre celebre e famoso cinque secoli dopo la morte? La do-

manda, che ci è venuta spontanea in punta di penna, merita una ponderata risposta. E bisogna anzitutto affermare, non come un postulato ma come un assioma, che la genialità non ha nessuna parentela nè colla celebrità, nè colla popolarità. Il Petrarca diventò celebre e popolare perchè accontentò tutti ed ebbe per tutte le intelligenze la ghiottoneria squisita. Per lo studioso la fresca fonte della lingua che gli ricrea lo spirito e gli apre le ricche vene dei bei vocaboli sonori; per il pubblico grosso lagrime e sospiri, dolci frasi d'amore e di dolore che accarezzano gli orecchi e traducono in belle immagini pittoriche e musicali le ansie e le pene del cuore, vale a dire le ansie e le pene di tutti. Celebre e popolare fu ed è dunque il Petrarca perchè piace universalmente e questo fatto è una nuova prova della sua scarsa originalità.

Gli uomini originali, i genii sovrani, sono delle nature vibranti ma saldissime, avide di impressioni ma di una forza pura; non ambiscono il consenso collettivo ma fermamente mirano all'attuazione del loro ideale d'arte che è per essi cibo e luce come l'ulivo, gioia e dolore a un tempo come la vita.

Quasi sempre, quando essi compariscono completamente armati sull'incruento campo

di battaglia, si trovano dinanzi fautori e detrattori acerbissimi e sono celebrati dagli uni, criticati dagli altri, finchè il tempo, che matura tutte le cose, riconosce il genio vero là dove c'è e la creatura sovrana ingigantisce mentre l'uomo di lettere che godette l'immediato plauso universale impicciolisce sempre. Anche per Francesco Petrarca questa vicenda s'è in parte avverata. La gloria sua è fulgida, mondiale tuttora, ma l'entusiamo che egli suscitò durante la vita si è attenuato e l'ombra di Dante, la grande ombra sdegnosa, che il Petrarca riguardò noncurante, s'è dilatata, s'è diffusa per tutto ed ha offuscato anche la zona di luce occupata dall'aretino.

❦

Studiando l'uomo di genio come poeta ho notato un fatto che parmi contenga i germi di una legge o di un assioma embrionale. Ho notato cioè che moltissimi poeti, i quali s'ebbero durante la loro vita onori altissimi e furono salutati dai contemporanei come genii immortali così da essere paragonati ai sommi dell'antichità, caddero poi nell'oblio o videro col tempo scemata la loro fama. E bastino i

nomi del cavalier Marino e del Trissino, fra i molti.

L'autore dell'Adone, ora designato come un naufrago, s'ebbe gloria ed onori inauditi e sbalorditivi. Ho qui sul mio tavolo una vita del poeta scritta da Giov. Francesco Loredano e pubblicata in Venezia nel 1633, otto anni dopo la morte del poeta. Alla pagina trentesima leggo queste parole: « *I marmi e bronzi cadranno nell'oblio sepolti dalla propria antichità. Il Marino viverà ad onta del tempo e degli anni* ». E la voce del Loredano era allora l'eco di tutte le voci, la sintesi di tutti i pensieri. Perchè accade questo fatto? Perchè il poeta che suscita l'ammirazione dei contemporanei al segno d'esser salutato immortale dalla folla acclamante è l'uomo del momento, l'ingegno pronto e vivace che sa profittare dell'occasione e porta nella società in cui vive l'elemento desiderato che soddisfa pienamente i desideri dei contemporanei. È quindi naturale che quest'uomo d'ingegno si preoccupi più dell'opinione pubblica che della sincerità dell'opera sua: contentare la folla ecco il suo scopo, destar la maraviglia e l'entusiasmo, ecco la méta verso cui l'ansia l'incalza. E il Marino e il Trissino, che questo precetto tennero come un dogma poetico, dopo tanta gloria caddero nell'oblio, mentre il Petrarca rimase

e rimarrà celebre, non per il poema l'Africa che gli meritò l'alloro, ma per il Canzoniere che è il libro della sua intimità, nel quale è meno palese la preoccupazione di contentare il pubblico, il libro insomma che è la più prossima espressione del suo io poetico. Guai per lui se il Petrarca scrivendo i sonetti del Canzoniere si fosse proposto di destar la meraviglia del lettore come volle nel narrare le gesta di Scipione! Quel piccolo volume, che ancora va per le mani di tutti, sarebbe ora accomunato ai nove libri del suo poema. Non è questa una novella prova che conferma come uno dei requisiti essenziali dell'uomo di genio deve essere la sincerità?

Proprio così: il Canzoniere rese famoso il Petrarca perchè, di quando in quando, l'uomo di ingegno vi risulta sincero e grande. Pur troppo, così radicata era nel poeta l'idea di compiacere il pubblico che anche nelle Rime volgari assecondò le abitudini contratte sicchè, poche volte si toglie la maschera di letterato magnifico e quindi la fedeltà del suo pennello appare turbata dalla preoccupazione del pensiero. Allora riesce monotono e stucchevole, allora mostra, anche al critico miope, l'artificio d'arte per cui talvolta la singolarità può sembrare originalità.

Rileggi, lettore, alcuni di quei suoi sonetti

pieni di artificiosi contrasti, là dov'egli si sbriglia a scorrerie erudite (1) e vedrai allora quanta sia poco sincera l'opera del celebre aretino, quanto cioè egli sia lungi da quella schietta spontaneità per cui il genio riesce a stampare nell'opera sua l'impronta del proprio io. E dopo tutto il Canzoniere è l'opera del Petrarca nella quale egli ha lasciato un pochino travedere sè stesso. Uomo d'ingegno dunque ma non di genio, singolare ma non originale, pur avendo sortito dalla natura le spiccatissime qualità del poeta pittore nato.

❦

In questi due capitoli, lettore, ti ho dunque presentato due poeti pittori che genî *non sono* e così di proposito ho voluto per aver agio di dimostrare le differenze che corrono fra il genio e l'ingegno, per esporre i metodi che si devono adottare nella classificazione.

---

(1) *Per esempio, i sonetti che principiano:*

Quand'io movo i sospiri a chiamar voi
O passi sparsi! oh! pensier vaghi e pronti!
Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro
Pace non trovo, e non ho da far guerra
Amor m'ha posto come segno a strale.

Fra i figli della gloria che nacquero poeti pittori l'Italia possiede però un vero genio sovrano in Lodovico Ariosto, il prediletto di Galileo, il dio di Voltaire. Originalissimo, fecondo, fantasioso, creatore gigante di una schiera d'eroi, poeta energico per eccellenza, nel suo « Orlando Furioso » egli ci ricorda le vaste tele popolose e suggestive di Jacopo Tintoretto e di Paolo Veronese. Ma l'opera sua è così stupenda, così ricca di elementi pittorici, così originale nell'evidenza rappresentativa, che sarebbe avventatezza il discorrerne brevemente per cui io addito la figura di lui allo studioso fervente che volesse portare un nuovo contributo alla teoria fisiologica del genio, studiando Lodovico Ariosto come pittore, illustrando cioè con una monografia completa e novissima le caratteristiche connaturali al poeta che, fin dal 1500 fu da Anton Francesco Doni così ritratto:

E ti pinge una cosa così bene
Che ti pare d'averla avanti agli occhi
. . . .
Con gli occhi vedi, con le man tu tocchi
Ciò ch'egli scrive.

Versi mediocri, ma significativi, degna citazione per il frontespizio di un libro sull'A-

riosto pittore, ch'io m'aspetto ora da un fervido e zelante apostolo della teoria fisiologica del genio da me divulgata.

Pure, non so tenermi dal consigliarti, lettore, un passatempo istruttivo che sarà una prova singolare — impensabile forse da altri — sull'indole pittorica dell'Ariosto.

Prenditi l'*Orlando furioso* illustrato da quel decoratore sovrano che fu Gustavo Doré, e svolgi le pagine figurate. Riconoscerai subito in quelle illustrazioni due mirabili prerogative: la perfetta aderenza fra la poesia e il disegno e la straordinaria efficacia rappresentativa raggiunta dal Doré in questo suo comento grafico.

Mai, io credo, due fantasie esuberanti, di poeta l'una di pittore l'altra, si sono, a distanza di secoli, riconosciute consanguinee; mai l'arguta festevolezza del verso e della linea si ritrovarono sorelle nella fluida spontaneità rappresentativa. Per cui io credo che se messer Ludovico potesse ricomporsi il fasciame dell'ossa e levarsi, vivo, dalla cripta di Ferrara per sfogliare le millanta edizioni del suo poema, non i critici, non i comentatori, ma primo fra tutti saluterebbe come un fratello spirituale Gustavo Doré.

Leggendo il poema l'idea, che è l'anima dell'arte, diventa una visione, riguardando i

disegni la visione s'incarna e respira [1]. Gustavo Dorè, dunque, la cui matita, or sì or no, chiarì l'opera di Dante e di Milton, di Chateaubriand e di Cervantes, di Rabelais e di Coleridge, nel poema ariostesco potette creare il capolavoro perchè l'*Orlando furioso* è già, per sè stesso, un'immensa, magnifica e sfarzosa tela vocale.

❦

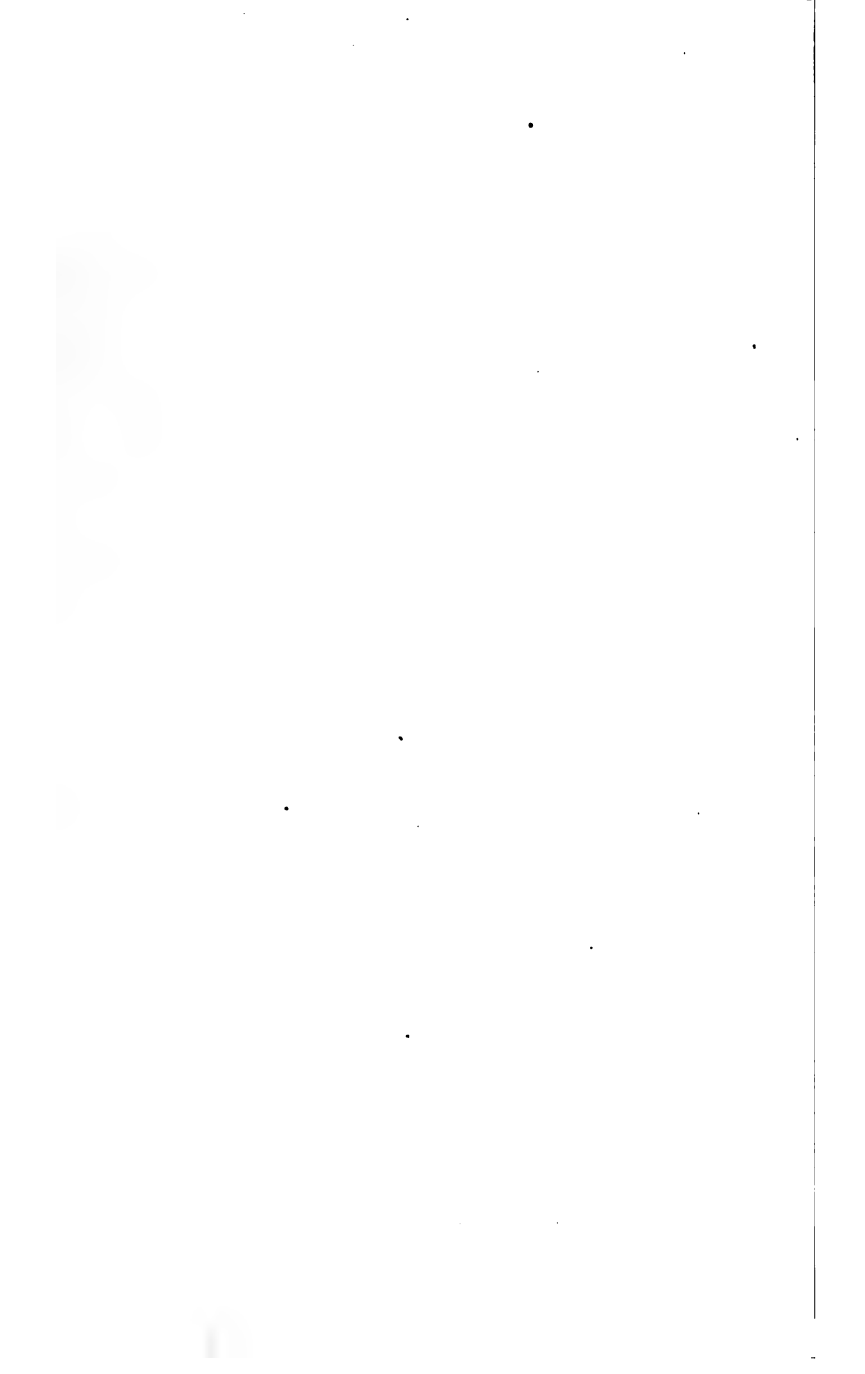
Ed ora vediamo, lettore, chi sia e che cosa sia, nel campo della genialità, il poeta musicista.

---

[1] **Considera, singolarmente, le illustrazioni al Canto XI, Stanza 37, Canto XV, St. 62, Canto XVI, St. 19, Canto XXXIV, St. 53 e 60.**

CAPITOLO SESTO

IL POETA MUSICISTA (METASTASIO)

> **La poésie est la musique de l'âme et surtout des âmes grandes et sensibles.**
>
> VOLTAIRE.

IL POETA MUSICISTA

La poesia non può competere con la musica, essa può soltanto scimmiottarla, può valersi cioè di alcuni elementi musicali per ravvivare nel lettore un sentimento imitando col ritmo, col metro, con la rima, colle assonanze e colle onomatopeie le voci della natura.

Fra le arti belle la musica è dunque sovrana; essa sola promuove le emozioni più intense e più complesse perchè, col fascio delle sue vibrazioni, assale *tutto* il nostro sistema nervoso, ci coinvolge nel vortice dei suoi fremiti ai quali partecipiamo non soltanto con la sostanza grigia che s'annida dietro la tempia, ma con tutto l'intreccio della compagine umana, dalla pelle alle ghiandole, dal muscolo al nervo. Poesia, pittura e scultura invece non eccitano delle commozioni così vive e sentite, non riescono cioè a condurci fino all'abbandono di noi stessi, nel dominio dell'estasi, at-

traendo a sè il pensiero e l'affetto insieme. Vuoi convincerti, lettore, della verità di questo fenomeno senza ch'io mi indugi in una dotta dimostrazione? Ripensa alla poesia, al quadro, alla statua e allo squarcio musicale più belli che tu abbia veduto e udito eppoi raffronta le varie impressioni. Riconoscerai allora che la più intensa, la più immediatamente penetrevole, sarà stata l'emozione musicale. E se dovessi dall'astratto passare al concreto ricordando ad esempio l'ode di Carducci *Alle fonti del Clitumno*, *La Source* di Giovanni Ingres, il *Napoleone morente* di Vincenzo Vela e l'*Incantesimo del Venerdì Santo* nel « Parsifal » di Wagner; vale a dire una poesia, un quadro, una statua e una pagina sinfonica di quattro artisti contemporanei, dovrei confessare che soltanto la musica wagneriana suscita quel tumulto di emozioni che ci mette il fuoco nel sangue, ci appassiona, ci entusiasma, eppoi lenemente ci vince e ci attrae coll'ebbrezza dell'estasi.

Riconosciuta la verità di questo fatto imaginerai facilmente, lettore, l'importanza che acquistano in poesia gli elementi musicali, come essi siano intrinseci alla poesia stessa che obbedisce alle leggi del ritmo e del metro; come possano essere rafforzati o resi melodici per mezzo della rima, dell'assonanza e dell'ono-

matopeia. Questo fatto è così universalmente riconosciuto che tutti i poeti prediletti dalla folla, dai cantori dialettali ai versaioli di talento, fanno spiccare la melodia del verso con delle parole nelle quali ciascuna sillaba, rispetto al ritmo, equivale alla nota nel canto e al passo nella danza.

Pensa or dunque, lettore, quanta forza di espressione può ottenere e quante belle emozioni può suscitare il poeta di genio che sortì dalla natura l'indole musicale innata e che di questa sua virtù abbellisce la strofe, mescolando e fondendo gli elementi musicali con quelli scultorei o pittorici e l'indefinibile seduzione di certe poesie ti si farà palese.

Bisogna però dichiarare un fatto che è un importante coefficiente della poesia musicale e che serve di norma allo studioso per classare il genio e l'ingegno anche fra quei poeti che noi diciamo musicisti. Questo: Il genio riesce sempre ad ottenere la musicalità del verso senza varcare i limiti della poesia anche quando usa la rima, l'assonanza e l'onomatopeia; l'ingegno invece e il talento riescono sì anch'essi a darci la quartina o l'ottava melodica, ma invadendo il campo della musica.

Come si può dunque distinguere e giudicare?

L'analisi si può compiere senza fatica le-

vando dalla poesia tutti quei vocaboli che informano l'idea melodica per esaminarli partitamente. Io dirò dunque che il poeta musicista non ha varcato i limiti della poesia quando le parole canore introdotte nel verso non soltanto gli conferiscono la musicalità, ma sono altresì necessarie, anzi indispensabili, a svolgere l'idea poetica, sicchè, s'io dovessi toglierle, il concetto sarebbe alterato o sconvolto. Dirò invece che il poeta musicista varca i limiti della poesia quando la musicalità del verso è ottenuta con ridondanza di aggettivi o con dei pleonasmi che accarezzano gli orecchi, ma che sono inutili o superflui a dichiarare il pensiero poetico, sicchè potrei sopprimerli senza offuscare l'idea.

Il poeta musicista di genio non varca mai i limiti della propria arte, quello di ingegno o di talento, abbandonandosi all'onda della melodia, ci dà il verso che suona e che non crea, compone cioè della musica adoperando le parole invece delle note.

Tutti i poeti prediletti dalla folla appartengono a questa categoria e cantano così bene i loro pensieri che il musico esperto potrebbe, con lievissima fatica, sottoporre ad ogni sillaba la sua nota corrispondente ed ottenere così una frase musicale che dallo spunto alla cadenza si svolge con melodica continuità.

Ma se tu esamini poi quelle strofe e vi schiumi i vocaboli sonori, vedrai allora che farraggine di parole introdotte all'impazzata per ottenere la poesia musicale!

Pur son essi quelli che godono l'applauso collettivo e che risuonan sulle bocche di tutti. Perchè? Perchè il poeta musicista, dilungando i propri concetti, riesce più aperto alle mediocri e corte intelligenze, perchè infine la musicalità della poesia è più comprensibile della virtù scultorea e pittorica.

Ripensa, lettore, ai versi di Arnaldo Fusinato, che fu un poeta musicista di talento; ripensa ai *Postuma* di Lorenzo Stecchetti, che è un poeta musicista d'ingegno; sfoglia le opere dell'uno e dell'altro ed avrai le prove di fatto.

Entrambi sono dei poeti musicisti nati ma l'uno: il Fusinato, quando si abbandona alla sua vocazione, varca sempre i limiti della propria arte per invadere il campo della musica; vi trovi quindi sovrabbondanza di aggettivi, pleonasmi frequentissimi e la pausa del pensiero che coincide sempre con la rima; l'altro: lo Stecchetti, riesce talvolta efficace senza trascorrere — come nella poesia *Il Guado* dei Postuma, e nell'*Annunciazione* dei Nova Polemica — ma sovente asseconda anch'esso la fluidità melodica del verso e ci

dà parole parole e *parole*, che suonan bene ma dicon poco; compone cioè della musica e non della poesia musicale. Per tal modo, quel pensiero che l' arte sintetica del poeta scultore costringerebbe in un verso solo, egli stempera in un sonetto, stirando l'idea, ritorcendola in volute e rabeschi civettuoli, simile al musico versatile che con un'unica frase melodica affattura la canzonetta sentimentale. Raffronta or tu le rime dello Stecchetti con le romanze di Paolo Tosti e di Luigi Denza e comparando i loro procedimenti tecnici ritroverai le ragioni essenziali della loro popolarità.

❦

Il poeta che possiede e dimostra una spiccatissima indole musicale è, a mio *giudizio*, il più sfortunato dei poeti, singolarmente poi s'egli asseconda la sua vocazione sprovvisto di cultura. Egli è allora fatalmente portato ad annacquare i propri concetti, ad usare quei vocaboli generici che non si prestano *nè a* precisare l'idea, nè a dar risalto alla forma; è portato all' abuso della rima che contraffà la cadenza e all' ostentazione della *onomatopeia* vibrante di musicalità ma vuota di senso.

Il poeta, dunque, che si sente musicista nato (e si riconosce subito di tra i suoi confratelli spirituali per la facilità dell'improvvisazione) se vuol conseguire la gloria deve assoggettarsi al duro e pertinace studio della lingua, deve, ancor più del poeta scultore e del poeta pittore, raccogliere e ricordare un'infinità di nomi e di aggettivi, di sinonimi e di contrapposti, rendendosi esperto del loro valore, affinchè egli, quando è stimolato dalla sua vocazione a carezzare la melodia del verso, possa ottener l'effetto musicale, non accozzando delle parole corrotte e senz'anima, ma dei vocaboli che risuonano e creano contemporaneamente. Pur troppo invece quella virtù innata che lo fa poeta per istinto — sicchè talvolta alcuni come il Regaldi e la Milli verseggiarono per delle ore all'improvviso — lo svia dai forti studi e lo rende sdegnoso d'ogni soda cultura. Questo il motivo per cui raramente il poeta musicista nato attinge le altezze del genio; i migliori, vale a dire i più esperti, non sono che degli ingegni. Eppure nella schiera dei poeti musicisti troviamo gli aedi prediletti dalla folla, quelli che godono la notorietà, che si fanno leggere avidamente da tutti e son celebrati per consenso collettivo, come il Fusinato e lo Stecchetti in Italia, il Béranger e il Lamartine in Francia. Proprio così.

Il Lamartine è certamente il più bell'esemplare di poeta musicista nato che vanti la Francia [1], ma noi gli possiamo contrapporre il Metastasio che fu addirittura un musico poeta. Entrambi però, l'uno nel campo dell'elegia, l'altro in quello del melodramma, rimasero degli ingegni, appunto perchè secondarono sempre con molto fervore l'inspirazione melodica innata, abbandonandosi alla loro abitudine naturale con l'arrendevolezza di una femmina amorosa. Furono dunque essi dei poeti musicisti nel senso pieno e profondo perchè se tu leggi una qualunque pagina delle *Méditations* di Lamartine o una qualunque scena dei drammi di Metastasio sarai costretto a cantare il verso invece di recitarlo e potrai talvolta, dopo aver letto una strofe, ripeterla subito sostituendo alle sillabe le note. Il poeta musicista nato è dunque quasi sempre un uomo di ingegno e non di genio perchè la sua stessa indole, che lo inclina a comporre delle melodie (vale a dire a manifestare delle idee adorne di aggettivi canori e di pleonasmi

---

[1] Soavissimo poeta ei fu, ma uomo esecrabile per ogni italiano. Giovane, oltraggiò l'Italia nel V canto ch'ei volle aggiungere al Giovine Aroldo di Byron; vecchio, vituperò l'austera grandezza di Dante nel *Cours familier de littérature* (III, 372, ecc.).

ridondanti) gli vieta l'immediatezza della rappresentazione che raggiunge la massima intensità nel poeta scultore e che è pur così spiccata nel poeta pittore nato. Il poeta musicista insomma è il più prolisso di tutti i poeti e, se può talvolta piacere in qualche poesia, nel complesso della sua opera invece riesce stucchevolmente uniforme, perchè ti lascia negli orecchi il ronzo continuo d'una cantilena che vorrebbe essere poesia ed è invece musica, per cui l'idea rimane sepolta e soverchiata dall'onda incalzante del suono.

Egli si manifesta talvolta geniale quando è poeta e musico veramente, vale a dire quando quest'uomo privilegiato, in un momento di straordinaria lucidezza nervosa, infiammato di furor poetico e commosso da una passione sublime, per un miracolo inaudito, riesce a spremere dal suo cervello la poesia e la musica vibrando il suono e la parola simultaneamente. In questo caso le due arti sorelle appaiono sì strettamente avvinte e necessarie l'una per l'altra che sembrano, non dico consanguinee, ma gemelle addirittura. Questo prodigio d'arte estemporanea ha genialmente e integralmente compiuto Rouget de l'Isle componendo la *Marsigliese,* il più bel canto patriottico del mondo, che non ha rivali nè competitori se non forse nella famosa marcia di

Rákóczy introdotta dal Berlioz nel
nazione di Faust.

Fenomeno raro però, unico e
quale la poesia e la musica app
mente binate, per cui questo in
surrezione e della redenzione d
davvero geniale e rende degna
figura del giovine capitano di Lon
Provatevi di ricantare quelle p
tandovi un qualunque motivo bè
sponda al ritmo e al metro del
drete che nessuno sorpasserà qu
composto la notte del 24 aprile 1
sburgo, dopo la proclamazione d

La poesia non è certamente mi
fattura nè per forma; lo stile è
forte, negletto ma nerboruto e la
scuraggine della lingua dimostra
ralità del compositore.

Maschia e vigorosa, ardita e
essa eruppe col canto, nacque
insomma uno dei più lucidi e ch
di comunione assoluta fra la music
Anche Riccardo Wagner riuscì
ottenere questa tenace aderenza
e la parola, a costringerli insieme
vincoli che sembrano inseparabi
pera del lipsiese il genio del mus
chia quello del poeta e anche qua

di aver udito uno squarcio potente in cui la musica e la poesia sembran gemelle, un ponderato esame ti dimostrerà invece che il verso fu rivestito di musica ma non nacque con essa come appunto fu della *Marsigliese.* Con questo io non voglio già asserire che il duplice atto creativo di Rouget de l'Isle soverchi l'opera grandiosa di Riccardo Wagner, ma voglio soltanto segnalare allo studioso del genio un fenomeno di creazione estemporanea nel quale la musica e la poesia sono congenite, per cui abbiamo una melodia sublime e delle strofe inspirate che sono inseparabili perchè derivarono da un unico fremito nervoso ([1]). Ed è proprio un raro fenomeno questo perchè se tu sfogli, lettore, qualche altra pagina poetico-musicale di Rouget de l'Isle (che pur molte ne ha di belle come le *Chant du 9 thermidor, Le Chant de guerre de l'armée d'E-*

([1]) Mi sovviene che lo Spencer cita come un esempio sovrano di perfetta aderenza fra l'espressione e la melodia l'aria famosa di Meyerbeer «Robert, toi que j'aime» e l'esempio è davvero eloquente ma il genio di Wagner troppi ne diede di consimili e quindi stravince, anche in questo, l'autore degli Ugonotti.
Scrive dunque lo Spencer:

« . . . . . egli combina, meglio di qualunque compositore io abbia udito, i due elementi richiesti nella bella musica — l'espressione drammatica e la melodia. Nella

gypte, Le Chant du combat, Roland à
riconoscerai che nessuna di qu
zioni può competere con la *Marsi*
renza fra la parola e il canto t'app
Talvolta la poesia soverchia la
vente la musica sopraffà la poe

Ed anche il gagliardo e persev
compiuto da Riccardo Wagner
due arti in un amplesso fecondo fu
il fascino musicale dell'opera v
immensamente superiore a quell
non solo soverchia, ma asservisc
Anche Arrigo Boito, che pur ci h
e musica nel suo *Mefistofele* e c
bene la consanguineità delle d
tando i primi versi del canto ott
gatorio al *Canto della sera* di Sch
musico che poeta, il qual fatto
le due arti si possono accompag
congiungersi bisogna che in un

scena tra Raoul e Valentina negli « *Ugon*
quello che Wagner cerca di fare e, com'io
scirvi. Nonostante tutto ciò che è stato
lui, io continuerò ad applaudire Meyerbe
mostrata qualche opera in cui la verità
la qualità melodica sono meglio unite che
bert, toi que j'aime ».

Spencer — Fatti e commenti, trad.
pag. 80. Torino 1903, Fratelli Bocca edi

fervore creativo erompano insieme dal cervello di un uomo geniale. Rouget de l'Isle ha compiuto il prodigio, e l'ha compiuto senza possedere nè il genio musicale di Riccardo Wagner, nè quello poetico di Victor Hugo.

Ma il fenomeno è raro, unico forse, perchè la musica domina sempre, sovrana assoluta, anche quando figura come un comento della poesia.

❧

Vi fu un tempo in cui il poeta declamava i suoi versi accompagnandosi con la musica e Saffo ed Alceo di Mitilene e le cantatrici e le citariste greche nei triclinî romani, improvvisarono sovente il verso e l'accordo. Oggi l'antica usanza è obliata, ma il poeta si affanna ancora e sempre per conferire alla strofe la sonante fluidità melodica, per avvivarne gli affetti cogli elementi musicali.

Ma siccome non si può creare con le parole una melodia vera e spiegata, ma solo è possibile di introdurre nel verso qualche spunto musicale al quale tien bordone la varietà del metro, così, se il poeta asseconda continuamente la propria tendenza, diventa prolisso e monotono, ci dà la nenia omofona e caden-

zata. Una poesia si impronta di be
quista vivacità quando l'element
tenuamente infuso e parcamente
gerisce la melodia senza affannar
garla e tutti i poeti di genio qu
intuirono usando le parole canor
svolgere un motivo fluido e contin
infondere od avvivare l'espress
sentimento. Bisogna ricordarsi che
ha già in sè connaturata una m
che risulta dal ritmo e dal metr
ancor più allorquando la rima, or
segna la cadenza. Ora, se il poet
l'onomatopeia, s'egli affattura il ve
parole armoniose per renderlo più
noro, facilmente varca i limiti del
per invadere il campo della musi
han fatto e fanno sempre i poeti
questo è il vizio palese di tutta
Metastasio che, fra gli italiani,
musicista sovrano. Egli infatti, ad
sillabe a modo di note, vestì di
sentenze che correvano per le boc
e compose delle ariette poetiche ch
ogni comento orchestrale perchè
monia connaturata. Che il Metastas
un poeta musicista nato tutta la s
attesta, ma noi sappiamo altresì
vina, scontrato per le vie di Ro

passi giovinetto mentre improvvisava in un capannello di ragazzi, stupefatto d'una così spiccata virtù poetica, lo prese seco e lo avviò allo studio delle lettere. Questo fattarello (che fa riscontro al noto episodio di Cimabue e di Giotto) prova ancora una volta che il poeta musicista nato è improvvisatore per istinto.

Nessun artefice di versi è infatti più del poeta musicista sollecito e disinvolto nell'improvvisare, ma questa facilità naturale, per cui la strofe erompe calda fluida e vibrante come una protesta d'amore, si ritorce a danno del poeta stesso, gli vieta cioè la concisione e la chiarezza, rende la sua poesia sbiadita nelle forme e nel colore, l'orecchio solo adescando con la semplicità carezzevole d'una ninna-nanna. E che la virtù musicale sia in poesia la più diffusa, e quindi la meno pregevole, le letterature di tutti i popoli lo attestano. Sfogliate una qualunque antologia di canti popolari e riconoscerete in ogni scrittore un poeta musicista nato; riconoscerete ancora, studiando singolarmente un poeta qualsiasi; il suo *leit-motif* prediletto, vale a dire la mémore frase caratteristica che ricorre frequente e che fa riscontro all'equazione cromatica da noi segnalata nel poeta pittore.

Pietro Metastasio, dunque, sortì dalla natura la virtù musicale che s'affinò e crebbe di mano

in mano che la cultura e l'esperienza accestivano ed ebbe il difetto comune a tutti i poeti musicisti nati, assecondò cioè completamente la vocazione interiore, affogando il pensiero sotto l'onda incalzante della melodia. Lo studio della musica, la convivenza quotidiana coi compositori più rinomati del suo tempo, afforzarono ed accrebbero di tanto questa sua propensione che nei suoi drammi tutte le arie e tutti i cori cantano veramente da sè. Siccome però fra i suoi confratelli spirituali egli è pur sempre primo e maestro, sfogliamo insieme, lettore, l'opera sua per cogliere in qua e là qualcuno dei suoi motivi migliori.

❦

Ecco uno spunto melodico che imita assai bene il chioccolìo del ruscello e il fremito del vento:

> L'onda che mormora
> Tra sponda e sponda:
> L'aura che tremola
> Tra fronda e fronda.

In questa strofe ciascuna sillaba non corrisponde forse a una nota? Provatevi di ripetere soltanto le parole accoppiate così: Onda,

sponda, fronda, mormora, tremola; ed avrete di già l'armonia imitativa che il ritmo e il metro completano e rafforzano bellamente.

Udite quest'altro motivo che sotto il velo dell'allegoria simboleggia il prorompere d'una violenta passione:

> Se poi dalla montagna
> Esce dai varchi ignoti,
> O va per la campagna
> Struggendo i campi interi,
> O dissipando i voti
> Di pallidi nocchieri
> Per l'agitato mar

Ed altrove, con maggior forza e con più viva immediatezza rappresentativa, così:

> Quando il fiume che gonfio d'umori,
> Selve, armenti, capanne e pastori
> Porta seco e ritegno non ha.
> Se si vede fra gli argini stretto
> Sdegna il letto, confonde le sponde,
> E superbo fremendo sen va.

Qui gli elementi musicali abbondano efficacissimi. Il metro del verso, l'incalzar dei vocaboli sonori, l'armonia imitativa che risulta dall'insieme delle frasi ed è rafforzata dalle due rime tronche, conferiscono alle strofe

un'impronta melodica adattissi
mento, ma bisogna pur riconosc
fetto ottenuto è un po' banale e
fa riscontro a certi finali sinfonic
apposta per strappare l'applauso.

E se tu rileggi, lettore, per un p
soltanto questi sette versi, riconos
il vizio loro connaturato: vedrai ci
monia imitativa è voluta di prop

Ma voglio metterti innanzi un r
ritengo efficacissimo a mostrarti
nel campo della poesia musicale,
sce sempre a soverchiare l'ing
quando il poeta di genio è uno
e quello d'ingegno è invece un
cista.

Ricordi, nel canto nono dell
tesco, il sopraggiungere del m
che col tocco della sua verga sp
di Dite?

> E già venía su per le torbi
> Un fracasso d'un suon pien
> Per cui tremavano ambedu
>
> Non altrimenti fatto che d'
> Impetuoso per gli avversi
> Che fier la selva, e senza
>
> Li rami schianta, abbatte
> Dinanzi polveroso va sup
> E fa fuggir le fiere ed i

Che stupenda descrizione! E come la poesia dantesca sopravanza quella del Metastasio pur nell'espressione musicale! Eppure Dante è singolarmente un poeta scultore, mentre il Metastasio è musicista nato. Dunque? Dunque, non è maraviglia perciò; l'uno è un genio, l'altro è un ingegno e l'attitudine a percepire e a significare le sensazioni è nel genio più pronta, più accentuata e più gagliarda.

Ecco perchè l'uno stravince l'altro, ecco perchè, nel campo dello stesso fenomeno naturale tradotto in poesia, i versi danteschi risultano più armoniosi di quelli del Metastasio, quantunque il decasillabo usato dal poeta romano, per i suoi tre accenti ritmici sulla terza, sesta e nona sia il più adatto a contraffare il tumulto della meteora. Ma nelle terzine dantesche quanta forza d'espressione e come la sonora musicalità della parola si fonde con gli elementi pittorici e scultorei avvivando la scena! Essa si svolge davanti al lettore con una evidenza meravigliosa appunto perchè il poeta si dimostra pittore, scultore e musicista contemporaneamente e, mentre nei versi metastasiani il motivo musicale è quello che spicca e predomina imitando il rombo confuso della fiumana che straripa e dilaga, nelle terzine dantesche il rombo sì si sente, ma è un frastuono che non offusca la

visione scultorea e pittorica della s
tima terzina poi si può trascriver
chiaro esempio in cui l'elemento r
pittorico e lo scultoreo si mescola
penetrano e si plasmano in un cost
geneo, serrato e compatto.

Il turbine trascorre velocissimo, f

senza alcun ratten
Li rami schianta, abbatte e porta
Dinanzi polveroso va superbo
E fa fuggir le fiere ed i pastori.

La progressione esatta e fermamen
dei rami schiantati, abbattuti e
pittoricità di quel verso che ti r
volti nel polverone della folata,
pastori fuggitivi, mentre hai
orecchi il fragore del turbine
terzine precedenti, proprio ti
scena dal vero, nei suoni, nel
colori. Per il suono hai la musi
della terzina, per le forme i ra
dispersi, le fiere ed i pastori
lori infine la nuvola grigia che
ravviluppa. Anche nei versi
trovi « *selve, armenti, capann*
volti dal fiume rigonfio che «
sen va » ma all'infuori del
del decasillabo che rende l'

hai dinanzi a te, terribilmente vera ed esatta, l'aspetto della scena che Dante, perchè fu un uomo di genio, ha potuto rifare di sul vero, mentre il Metastasio, che fu un ingegno, ha soltanto, e non bene, copiato.

Noi abbiamo dunque una prova chiarissima e innegabile che quando in uno squarcio poetico l'artista alterna e intreccia con somma maestria gli elementi scultorei, i pittorici e i musicali, l'evidenza della descrizione risulta immediata. E se tu « aguzzi qui lettor ben gli occhi al vero » riconoscerai che l'elemento musicale è proprio quello che dà vita all'ambiente e suggerisce la visione del moto, senza di quello avrai il quadro o la statua ma stereotipato l'uno, rigida l'altra: basta che un elemento musicale qualunque, che può essere voce di acqua o di vento, di creatura o di cosa, si innesti alle forme e ai colori perchè la scena palpiti e respiri come se fosse vera e vitale. Vuoi tu, lettore, una nuova prova che più chiaramente dimostri la vivezza della rappresentazione dantesca? Raffronta i versi della Commedia a quel passo dell'*Orlando furioso* nel quale l'Ariosto, che pur fu un uomo di genio, li imita così:

> Qual talor, dopo il tuono, orrido vento
> Subito segue, che sossopra volve
> L'ondoso mare, e leva in un momento

Da terra fino al ciel l'oscura polv
Fuggon le fiere, e col pastor l'arm

Come vedi, abbiamo qui l'imagi
la cosa, l'eco ma non la voce, e
zione di Dante è pur sempre la più
più vera.

Ed ora riprendiamo l'opera del
per riscegliere qualche altro mot
cale. Ecco alcuni versi che culla
nenia omofona il sommesso gorg
l'acqua:

L'onda dal mar divisa
Bagna la valle e il monte;
Va passeggiera in fiume,
Va prigioniera in fonte,
Mormora sempre e geme,
Finchè non torna al mar
Al mar dov'ella nacque
Dove acquistò gli umori
Dove da lunghi errori
Spera di riposar.

Quest'arietta non canta for
non ha proprio bisogno del
strale per essere avvivata,
rebbe appena un tremulo de
dina che secondasse il mot

(¹) *Orlando Furioso*, Canto 45°,

Eccone degli altri, nei quali il poeta inneggia al perdono:

Tu lo sai che bel contento
Sia quel dire: offeso io sono;
Lo rammento,
Ti perdono,
E mi posso vendicar;
E mirar frattanto afflitto
L'offensor vermiglio in volto,
Che pensando al suo delitto
Non ardisce favellar.

Altri ancora:

Sarò qual madre amante
Che la diletta prole
Minaccia ad ogni istante,
E mai non sa punir.
Alza a ferir la mano,
Ma il colpo giù non scende
Che ancor la man sospende
Nell'atto del ferir.

E questi, che imitano la risonanza dell'eco con due rime baciate:

Tra i sassi e fra le piante
Eco talor si asconde
E al pastorel risponde
Mentre cantando va.

Ed ecco l'allegoria di un guerri
anche vinto, incute timore:

> Leon piagato a morte
> Sente mancar la vita,
> Guarda la sua ferita,
> Nè s'avvilisce ancor.
> Così fra l'ire estreme
> Mugge, minaccia e freme
> Che fa tremar morendo
> Talvolta il cacciator.

Qui l'onomatopeia è abbastanza
il frequente ricorrere della *erre*,
banale dal settenario cadenzato ch
a cantare il verso invece di reci
Sfogliamo ancora ed ecco un'ar
larissima, cesellata con intelletto
esperto, che termina con un deca
significativo da suggerire una b
pittorico-musicale:

> Chi mai non vide fuggir le spo
> La prima volta che va per l'or
> Crede ogni stella per lui funest
> Teme ogni zefiro come tempest
> Un piccol moto tremar lo fa.
> Ma reso esperto sì poco teme,
> Che dorme al suono del mar c
> O sulla prora cantando va.

Quest'ultimo verso è veramen

chè, avendo il lettore negli orecchi la cantilena che lo precede, d'un tratto, gli suggerisce la placida visione del marinaio che dalla prora del suo naviglio diffonde per l'infinito silenzio il canto soave.

Come vedi dunque, non appena l'omofonia s'allegra d'una pennellata pittorica o d'un atteggiamento scultoreo la poesia s'abbellisce, diventa naturale e suscita in noi un'emozione. Quando invece predomina sovrana la sonorità musicale rafforzata dall'onomatopeia e dalla rima, abbiamo davanti a noi una cosa grigia e incerta come un accordo diminuito, una nenia uniforme e monocroma che finisce per diventare molesta. Voglio dire con questo che io reputo somma difficoltà la composizione di una poesia musicale la quale, colla prevalenza degli elementi canori, riesca a commuovere il lettore.

Una poesia tutta pittorica come l'*Accestire* del Pascoli, o tutta scultorea come il sonetto *Il bove* di Giosuè Carducci eccita affetti o pensieri, una poesia invece tutta musicale ci lascia indifferenti e rivela subito, anche al critico inesperto, la vanità di un artifizio d'arte che può essere talvolta ingegnoso, ma che raramente è geniale.

Sfogliamo ancora. L'opera metastasiana è una ricca miniera di arie melodiosissime, le

quali aderiscono così bene a cer
polari, incorporando sentenze, mas
verbi, che son diventate famose
cono, musicalmente, l'aforismo v

Sembra gentile
Nel verno un fiore,
Che in sen d'aprile
Si disprezzò.

Fra l'o
L'istess
Che in f
Non si

Notissimo è il proverbio: « Gli
noscono nelle sventure ». Fate c
il Metastasio ed ecco che subito
musica così:

Come dell'oro il fuoco
Scopre le masse impure,
Scoprono le sventure
Dei falsi amici il cor.

« L'abito non fa il monaco » ec
detto che va per le bocche di tut
metastasiana lo traduce nei cele

Se a ciascun l'interno affann
Si leggesse in fronte scritto,
Quanti mai che invidia fanno
Ci farebbero pietà.

« Chi muore esce d'affanni » di
e il poeta raccoglie la sentenza

Non è ver che sia la morte
Il peggior di tutti i mali,
È un sollievo dei mortali
Che son stanchi di soffrir.

« *Iddio* è in cielo, in terra e in ogni luogo » cómpita il bambino, parafrasando la profonda sentenza panteista, ed ecco come il Metastasio ne spreme il succo nell'arietta notissima:

> Dovunque il guardo io giro,
> Immenso Dio, ti vedo:
> Nell'opre tue t'ammiro,
> Ti riconosco in me.
> La terra, il mar, le sfere,
> Parlan del tuo potere:
> Tu sei per tutto, e noi
> Tutti viviamo in te.

Volete una variazione musicale sul motto: « La speranza è sempre verde? » Ecco ancora i versi del Metastasio che felicemente traducono:

> Speranza lusinghiera,
> Fosti la prima a nascere
> Sei l'ultima a morir.

« Un bel tacer non fu mai scritto » « Cosa fatta capo ha » « Acqua passata non macina più » s'ode sovente ripetere e in Toscana aggiungon con umorismo « Parola detta e sasso irato non fu più suo » ed ecco che il nostro oeta musicista, con facile vena, sposa il detto l verso e compone la cabaletta:

> Voce dal sen fuggita
> Più richiamar non vale;
> Non si trattien lo strale
> Quando dall'arco uscì.

« Quando Dio aiuta ogni cosa
Metastasio comenta:

Nel cammin di nostra vita
Senza i rai del sol cortese
Si smarrisce ogni alma ardit
Trema il cor, vacilla il piè.
A compir le belle imprese
L'arte giova, il senno ha pa
Ma vaneggia il senno e l'ar
Quando amico il ciel non è.

« Chi ha uno vuol cento » e il
lare è risaputo e celebre in tut
italiani a significare che il deside
e si espande come un fuoco di
nostro poeta, ancora e sempre, co
trova lo spunto e canta così:

Prende del cor l'impero
Ogni leggier desio:
È prima un picciol rio
Torrente poi si fa.

« C'è più guai che allegrezza
pane senza pene » ed ecco il tema
motivo:

Siam navi all'onde algenti
Lasciate in abbandono;
Impetuosi venti
I nostri affetti sono;
Ogni diletto è scoglio
Tutta la vita è mar

Ricordi, lettore, il famoso detto di Ovidio nel « De Arte amandi »? [1] « *Gutta cavat lapidem* » a indicare la fermezza e la costanza? Ricordi ancora le molte sentenze che da quello si spiccarono? « Buona incudine non teme martello » « Fa il dovere e non temere » e il « Chi indura vale e dura »? Il nostro poeta, che fu veramente il fecondissimo musico di tutti i proverbi, canta anch'esso:

> Biancheggia in mar lo scoglio,
> Par che vacilli e pare
> Che lo sommerga il mare
> Fatto maggior di sè.
> Ma dura a tanto orgoglio
> Quel combattuto sasso;
> E il mar tranquillo e basso
> Poi gli lambisce il piè.

È superfluo ch'io citi ancora, singolarmente poi essendo già escito per le stampe, fino dal 1873, un prezioso opuscoletto che le massime e le sentenze metastasiane raccoglie e classifica e che io ti ricordo, lettore, se tu volessi goderti, in voce di musica, gli intercalari comuni [2]. Questo però io affermo: Per il Metastasio ogni poesia era melodia, ogni verso

[1] I. 476.
[2] *Poesie scelte del Metastasio* per G. CASTROGIOVANNI, *Torino, G. B. Petrini, 1873.*

uno spunto, ogni parola un accor
laba una nota. Egli fu ed è tuttor
l'esemplare di poeta musicista na
veri la patria letteratura.

Musicista del suo tempo però,
del tempo in cui fiorirono il Por
melli e il Maffei, i quali addensaro
loro perizia di compositore sull'ar
rando il rimanente che era affi
scepolo più esperto e più volon
veniva quindi che il recitativo era
e trascurato, l'aria invece sempre
ma estranea all'opera, come un fio
come un gioiello in una petraia, m
avvenenza, per sedurre lo spettat
tarlo all'applauso. Infatti così app
niva: era l'aria, la cabaletta aggra
nusta quella che era risaputa da
deliziava il pubblico. E il Metasta
nosceva anche la musica per aver
da Nicolò Porpora, si abbandonò
zione innata seguendo l'andazzo de

Le sue poesie non sono soltant
ma riflettono l'ambiente in cui vis
Quando egli intona un motivo lo
ribadisce, assolutamente incapace
sulla trama del metro prescelto una
variazione. Nell'opera del poeta r
ho trovato nessun squarcio poetic

che sulla cadenzata modulazione del ritmo e del metro svolga una qualunque melodia, obbligando il ritmo e il metro a compiere l'officio di accompagnamento. Questo il motivo per cui il Metastasio, come poeta musicista, è un ingegno e non un genio. Se egli fosse riescito a scrivere dei versi nei quali il ritmo e il metro fossero l'accompagnamento di una qualsiasi melodia sovrapposta, egli avrebbe allora lasciata una impronta geniale nell'opera sua. Invece la musicalità delle arie metastasiane, è sempre ottenuta con la nenia continua del settenario, dell'ottonario o del decasillabo che si ripetono stereotipati senza che l'onomatopeia e l'assonanza riescano a darci uno spunto melodico originale.

Se questo fatto si fosse avverato noi diremmo ora forse che il Metastasio fu un poeta musicista di genio, poichè egli apparirebbe come un precursore della tecnica poetico-musicale moderna che ha ottenuto degli effetti singolarissimi per cui si può dire che l'istrumentazione del verso è omai iniziata. E il Metastasio, che fu poeta per istinto, se fosse stato un genio, avrebbe potuto compiere il prodigio perchè nel campo della vera musica, lui vivente, i precursori di genio ci furono. Egli vide e conobbe Benedetto Marcello, Händel e Gluck che furono i poderosi

atleti dell'armonia fra lo stuolo
tori d'ingegno che musicarono i
come il Predieri, il Conti, l'Has
il Caldara, il Bonno, il Conforti
Il Metastasio dunque, pur esser
musicista nato, compose sì della
lodica, ma sempre con uniform
piedi e di tempi sillabati, senza
dell'onomatopeia e dell'assonanz
solo possibile la poesia sinfonial
io definirei l'istrumentazione dell'
il ritmo, il metro, l'onomatopeia,
e la rima concorrono, come i va
all'effetto voluto. E s'io ti rico
l'*Ave Maria* che chiude l'ode all
Polenta di Giosuè Carducci t'av
un bello esempio di strumentazi
ottenuta senza varcare i limiti d
pur senza il concorso della rima
nanza che sono efficacissimi elem
sicalità. Il Metastasio insomma,
un poeta musicista nato, non r
potenzialità del genio perchè fu
tore, un artefice piuttosto che u
anche qui torna a proposito l'osser
abbiamo già fatta sulla sincerità
sul fatto cioè per cui la creatu
nel campo dell'arte, è originale solt
l'opera sua incarna sentimenti e

raci, rappresenta insomma il fremito di tutto il suo sistema nervoso che si tramuta in una canzone, in un quadro, in una statua o in una sinfonia.

Il Metastasio fu troppo amante del quieto vivere, troppo voglioso di pace e di tranquillità per concedersi con tutto il fervore dell'anima alla vocazione poetica che lo incitava al comporre. Poeta cesareo, benvoluto alla corte di Vienna, egli poteva regolar la sua inclinazione poetica come un buon orologio, scrivendo sonetti, idillî, elegie, epitalami e drammi ad ora prestabilita, con quell'istessa disinvoltura con la quale un esperto operaio compie la sua fatica quotidiana. Ma tutte queste opere, e son molte davvero, non furono scritte per amore dell'arte ma per dovere di professione; non quindi il poeta esagitato dall'entusiasmo che impugna la penna e compone traducendo il gran palpito della sua anima ardente, ma l'artefice che si mette a tavolino per eseguire le commissioni ricevute, che scrive un lramma per l'onomastico dell'imperatore o per e nozze del principe; che *deve,* in ogni evento, omporre la canzone augurale, assoggettanosi a tutte le richieste con la querula obbeienza del poeta di corte. Come si vede anche ambiente non era favorevole allo sviluppo del enio che vuole, in ogni sua manifestazione

artistica, la piena ed assoluta l
siero e d'azione e per quest'app
animo risoluto ostinato indomit
a sè stesso nell'opera e nella
la sua rapida ascensione senza
scare dai tenerumi delle corti
conservative.

Il Metastasio invece si servì
come di una virtù proficua p
estemporalità gli permetteva di
a profusione. L'indole musicale,
nava a vestir di melodia ogni s
riva poi all'opera sua quel fasci
e capriccioso che rispondeva
tempo, che era anzi un segno dei
lo stile *rococò*, il minuetto, il gu
giubba ricamata e le galanterie
turieri.

❦

Veramente nei miei studi su
frequenti letture di biografie di
io non saprei citarti, lettore,
sovrana che visse la vita sere
di Pietro Metastasio. Come e
sibile che quest'uomo, pur aver
natura un vivacissimo temper

ma sempre geloso del proprio benessere e degli agi della vita, riuscisse a creare un'opera veramente geniale? Anche l'Ariosto visse alla corte e ne godette i favori, ma fra le ambascerie e i componimenti augurali, quando lo pungeva l'inspirazione, egli s'appartava, infiammato dalla visione interiore, e tutte le sue energie convergeva sul poema mirabile che ebbe seco sempre, che fu il pensiero costante d'ogni suo più caro desiderio. Continuamente, tutti i giorni, tutte le ore, all'opera prediletta della sua fantasia portava un contributo. Ed è pur noto a tutti l'accanimento del Tasso intorno alla *Gerusalemme* che fu lo scopo supremo della sua operosità negli anni migliori della vita, prima cioè che lo spirito e il corpo si affralissero miseramente e anche sappiamo come egli si accingesse, già malato e incurabile, a rifare tutto il poema, col fermo proposito di togliere o scemare i presunti difetti che la critica malevole gli aveva attribuito.

Questa dedizione intera dello spirito e del corpo all'idea che sublima, questo entusiasmo sincero e inestinguibile per l'opera d'arte prediletta dal genio, il Metastasio non l'ebbe mai o, se talvolta lo sentì, sdegnò di nutrirlo. Poeta musicista, dotato di una straordinaria facilità di vena, sapeva tramutare in poesia ogni pensiero con la destrezza d'un giocoliere

che palleggia le più fragili cose.
cizio, quasi quotidiano, questa su
perfezionò di tanto ch'egli poteva p
sare poetando; ma la sua anima
sempre estranea all'opera d'arte;
erano delle emozioni sentite epp
nei versi, perchè sedeva calmo e
a tavolino e poteva, ancor seren
varsi, lasciando a mezzo una scen
chiamava altrove. Era insomma
comporre per abitudine contratt
mentre il cervello operava, il cu
condava il pensiero. Per questo io
fu ed appare ancor oggi a noi come
decoratore del verso, un artefice d
piuttosto che un grande poeta. Pen
a un vero uomo di genio, a un
gloria che fu l'opposto del Metast
sate, dico, a Vittorio Alfieri, all'ope
ed austera, opera di fuoco e di sfer
siero e d'azione; rileggete l'*Auto*
Saul, il *Filippo* e la *Mirra* e vi appar
dal pensiero vibrante, dalle passio
magnanimo, libero ed uno, come
lui vaticinata. Ritroverete insomn
rità, vale a dire l'impronta essenz
nio, l'uomo che rifà sè stesso nell'o

---

(1) Ricordate, nell'autobiografia, le parole

E in fatto di sincerità l'Alfieri è un prototipo esemplare perchè la sua opera ti ricorda l'autore, non solo moralmente ma altresì fisicamente. Chi non vede infatti negli eroi evocati dal grande astigiano quel viluppo di nervi che scatta in voce di poesia e si dispiega evidentissimo nel dire conciso e scultoreo, nella frase dura ed asciutta, nell'azione rapida e serrata?

Il Metastasio invece, nei cinquant'anni serenamente vissuti alla corte austriaca, non seppe o non volle dedicarsi a un'opera che fosse scritta per amor d'arte e di gloria e nemmeno nel periodo della perfezione, che dal 1733 giunge fino al 1740, vale a dire dalla rappresentazione dell'*Olimpiade* a quella dell'*Attilio Regolo,* nemmeno allora il nostro poeta musicista sentì la sferza dell'entusiasmo che incita il genio a creare il capolavoro, che solo di quel desiderio lo infiamma e lo esalta.

---

aggiunga, che io avendo veduto il Metastasio a *Schoenbrunn* nei giardini imperiali fare a Maria Teresa la genuflessioncella di uso, con una faccia sì servilmente lieta e adulatoria: ed io giovenilmente plutarchizzando, mi esagerava talmente il vero in astratto, che io non avrei consentito mai di contrarre nè amicizia nè familiarità con una Musa appigionata o venduta all'autorità despotica da me sì caldamente abborrita » (ALFIERI, *Vita - Epoca terza, giovinezza,* capitolo VIII).

La *Clemenza di Tito*, designata a
me il suo dramma migliore, non
schia impronta della genialità r
stra il massimo sforzo compiut
ratore sapiente, espertissimo e
l'arte del verseggiare.

Eppure, quando si legge, nell'
dell'*Attilio Regolo*, lo stupendissi
l'eroe ai romani — due pagine
bisogna riconoscere che il Metas
velò completamente sè stesso e
l'arte tutto quello che avrebbe
In quella scena, breve ma poter
puto la migliore ch'egli abbia sc
solleva, per un istante, la sua
tezza dell'epica, dimostrando che
della genialità era latente in lui. M
tantina di versi soltanto, un la
saggiero in un cielo plumbeo e u
nota sicura nel frastuono confus
sonanze, e la magnifica peroraz
poi con un coro settenario fra
egli abbia scritto.

Se il Metastasio, per un anno s
sentito quella divina commozio
ad operare con fervorosa ener
entusiasmo che esagita il genio
completamente a quell' idea c
se la sincerità profonda ed

dettò l'addio di Regolo ai romani fosse stata costante, egli non sarebbe oggi caduto nell'oblio ma forse ci avrebbe dato il capolavoro.

Colpa dunque tutta sua se egli, pur essendo dotato di molti requisiti geniali, non riuscì a darci l'opera che sfida il tempo? Tutta sua forse no, perchè il secolo che lo nutrì non fu un secolo incitatore ma servile, fu il secolo dell'Arcadia e il nostro poeta è un contemporaneo del Cesarotti che contaminò Omero, del Bettinelli che denigrò Dante e del Voltaire che calunniò Shakespeare. Nell'ambiente artifiziato della corte s'ammollì, si modellò su quello, secondò, con soverchia compiacenza, i capricci di tutti, cercò la notorietà non la gloria, fu vanitoso non orgoglioso; un ingegno non un genio.

S'egli avesse scritto un dramma, uno solo, ma spremendo in esso le sue migliori virtù di musico e di poeta, s'egli avesse realmente sofferto il morso di quella « smania » così bene definita dall'Alfieri, noi potremmo forse citare insieme i drammi del Metastasio e le tragedie dell'astigiano. Oggi ancora, dopo le critiche severe dei dotti, le censure dei saccenti e il disdegno dei più egli è, nel campo della poesia italiana, la personificazione del poeta musicista nato e se altri poeti di genio, rivelando le loro doti musicali, hanno fatto me-

glio di lui, nessuno ha profuso sì largamente la gaia e plastica fluidità melodica, pochissimi han saputo costringere bisillabi e monosillabi a dipingere l'idea con dei semplici accordi parlati.

E, giova notarlo, il Metastasio, come poeta musicista, pur non essendo un genio, è singolare; rivela uno stile non ben definito ma caratteristico e predilige certi spunti melodici che rappresentano, nella sua feconda produzione, una specie di *leit-motif* che occhieggia spesso di tra le scene dei suoi drammi e, dopo una lettura continuata, diventa famigliare come la voce di un consanguineo, sicchè basta che lo spunto s'annunzi perchè il lettore lo compia precorrendolo.

Il *leit-motif* metastasiano, la melodia che serpeggia per tutta l'opera del poeta, costante come la pulsazione di un'arteria, è il tema dell'acqua semovente ch'egli svolge benissimo e comenta con ingegnose variazioni imitando il chioccolio dei ruscelli, il gorgoglio dei fonti, il risucchio del mare, il muggito dei fiumi, il rombo delle tempeste, lo scroscio delle cascate. Quasi tutte le sue famose arie si cullano negli ondeggiamenti o nei tumulti delle acque, quasi tutte le sue comparazioni ci ricordano il liquido elemento, ma siccome il motivo, pur variando di intensità, è sempre

eguale a sè stesso, finisce per diventar monotono sicchè tutte le arie, complessivamente, si rassomigliano come un branco di pecore e proprio ci vuole l'occhio esperto e sagace del critico pastore per classificarle razionalmente.

Concludendo: la virtù musicale del Metastasio si esplica nel ritmo, nel metro e nella rima; sono questi i tre elementi che la informano. L'onomatopeia raramente vi concorre e questo manchevole contributo è quello appunto che spoglia la melodia d'ogni vera originalità e la rende omofona e stucchevole. Nondimeno, se il Metastasio non si rivela allo studioso come un uomo geniale egli è pur sempre superiore all'Apostolo Zeno che fu, come lui, poeta ufficiale alla Corte di Vienna. Il fatto poi ch'egli riempì tutta l'Europa del suo nome, per cui fu salutato dai contemporanei come immortale, significa che l'opera sua rispondeva alle esigenze e ai gusti del settecento, era cioè, in fatto di poesia, un riflesso dei tempi. Ed è già bella fama per un artista quella di sedurre, anzi di entusiasmare i contemporanei col fascino della propria arte. Il Metastasio dunque, sebbene non dimostri quell'impronta ferma e decisa che caratterizza Dante nella poesia, Rembrandt nella pittura, Michelangelo nella scultura e Bee-

thoven nella musica, emerge nel proprio tempo.

Io dico insomma che mentre è possibile di leggere dei brani di Paolo Rolli, Lodovico Savioli, Gherardo de' Rossi e Jacopo Vittorelli, che furono contemporanei del Metastasio, senza poter distinguere; un qualunque squarcio metastasiano rivela subito l'autore come il gusto della vivanda rivela la droga che l'ha condita.

Ecco perchè il Metastasio fu personale senza essere un genio ed ebbe uno stile pulito e bello quantunque di facile andatura; come l'ebbe, nel campo delle arti grafiche Gustavo Dorè, che fu un pittore mediocre, ma nei suoi disegni così singolare ch'essi si distinguono d'un colpo d'occhio per quel loro contorno secco e deciso per quelle espressioni fisionomiche risentitissime. Pare dunque a me che questi uomini i quali dimostrano una certa originalità sortirono veramente della natura le doti latenti del genio, ma non potettero esplicarle perchè la forza del carattere (che nel genio gareggia con la potenza dell'intelletto) era debole o fluttuante.

Bisogna esser ben forti, agguerriti contro i varii saliscendi della fortuna, per sollevare al disopra d'ogni vicenda umana il proprio sogno d'arte, puro e incontaminato, e tramu-

tarlo poi in realtà visibile e tangibile per tutti gli uomini. Ripensa, lettore, alla genesi dei capolavori che il mondo ammira, dalle tragedie shakespeariane al *Faust* di Goethe; dal *David* di Michelangelo alla *Venere* canoviana; dalla *Lezione di Anatomia* di Rembrandt al « *1814* » di Meissonnier; dalla *Passione di San Matteo* di Sebastiano Bach al *Messia* di Haendel, e riconoscerai che gli uomini di genio che li hanno compiuti preposero la loro arte ad ogni altro affetto, si concedettero interi al loro sogno di gioia, di bellezza e di gloria. Ci vuol dunque una trapotente energia per rinunziare a tutto quello che piace alla mediocrità — vale a dire il quieto vivere, la ricchezza, le trite e minute gioie dell'esistenza — ma il genio questo sacrificio lo compie e lo compie con entusiasmo perchè l'opera o la gesta alle quali si è votato, che può essere un poema o una sinfonia, un quadro o una statua, una invenzione o una battaglia, è l'*unico* scopo della vita e la sua energia inesausta e tutti gli elementi estranei dei quali può disporre egli indirizza ed avvia per aiutarsi nel suo cammino. E se nasce ricco, come talvolta accade, la ricchezza pospone alla gloria, intento solo a convergere il fascio di tutte le sue forze per raggiungere la méta voluta.

L'esempio di Vittorio Alfieri e di Giorgio

Byron sono, in questo momento, d'una evidenza limpidissima.

Il genio dunque, oltre alle facoltà mentali ch'egli possiede dalla nascita, per cui si può dire ch'egli principia già ad essere un genio nell'utero materno, possiede altresì una grande forza di carattere e una volontà inflessibile che s'accompagnano alla potenzialità intellettuale come forze ausiliari o concordi.

Ed io non ho bisogno, lettore, di ricordarti le gesta dei figli della gloria per avvalorare questa mia affermazione. Tutte le biografie dei sommi lo dimostrano e le opere dello Smiles hanno tanto insistito sulla perseveranza del genio che, quasi quasi, dopo la lettura, tu credi ch'essa sia l'elemento essenziale dell'uomo che diventa famoso. Così non è: il verbo è il genio, l'attributo per cui il genio si esplica è la forza del carattere. Attributo così importante però che talvolta basta da solo ad un uomo di mediocre cultura per diventar celebre e famoso, singolarmente nel campo delle arti minori come sarebbero la critica artistica o letteraria, le ricerche storiche o linguistiche, in tutti quei lavori insomma nei quali l'uomo di talento e l'uomo astuto si dimostrano abilissimi e finiscono per emergere anch'essi. Incapaci di comporre l'opera d'arte la comentano; impotenti a creare

compilano, e col lavoro continuo e ripartito recano ogni giorno una pietra al loro edificio e finiscono per compierlo. Un edificio quasi sempre immane, ma imperfetto, che si impone per la quantità del lavoro e non per la qualità come la Sfinge di Menfi e la piramide di Cheope di fronte alla Venere di Milo e al Partenone. E s'io ti rammento, lettore, Cesare Cantù e Angelo De-Gubernatis, riconoscerai subito i prototipi italiani di questa innumere schiera.

❦

Nella categoria degli ingegni, dei talenti e degli astuti si osserva dunque un fatto singolare che ci spiega perchè questi uomini, pur movendosi nell'orbita del genio, sono sterili e infecondi come le api neutre e le formiche operaie.

Fra gli uomini di ingegno ve ne sono di quelli che sortirono dalla natura le facoltà latenti del genio, ma non ebbero grande energia di carattere e il Metastasio è fra costoro. Altri invece furono dotati di una straordinaria energia e di una volontà tenacissima, cui però non faceva riscontro la potenza dell'intelletto e questi non son manipolo, ma legione addi-

rittura, composta di dotti e di eruditi i quali, alla deficiente facoltà sintetica, suppliscono con la perizia analitica, lucida ed acuta talvolta [1] e quindi feconda di riscontri inattesi e di scoperte singolari; sovente invece rozza e ottusa vale a dire incompetente e disutile.

È questo lo sciame dei talenti e degli astuti; il pulviscolo cosmico che s'aggira nell'orbe dei soli e dei pianeti vale a dire nell'orbita degli uomini di genio e di quelli d'ingegno. Elementi preziosissimi però perchè essi sono gli intermediari fra la creatura sovrana e la folla avida di sapere, sono le formiche attere e le api operaie che accumulano, nutrono, allevano, custodiscono. Senza di essi, anche il genio che crea, come la regina delle api che genera, non avrebbe ragion d'essere perchè, in fin fine, il genio è un solitario, è fonte di luce e di calore, ma ci vuole, intorno ad esso, chi usufruisce e dispensa. Bisogna altresì notare che il genio è altruista mentre invece l'ingegno e il talento sono egoisti sempre. Il genio crea od inventa per sfogare quell'esuberanza di forza nervosa che s'accumula in lui mentre studia ed osserva; e l'atto egli compie con fervoroso entusiasmo perchè si tratta di un bisogno sentito e impulsivo.

---

(1) Come in Francesco de Sanctis, Francesco D'Ovidio Alessandro d'Ancona...

Pensate voi che Dante, Colombo, Galileo, Michelangelo e Raffaello creassero i loro capolavori o compissero la loro gesta senza sentire addentro uno stimolo prepotente e invincibile? Che essi, nel fervore del comporre, del dipingere, dello scolpire o dell'operare, si fossero preoccupati della pubblica opinione o d'un guadagno immediato? No, certo, essi non facevano che rispecchiare al di fuori ciò che sentivano addentro con forza e sincerità pari all'altezza dell'ingegno e alla tempra del carattere. E siccome il genio vede e sente più che non riesca a vedere e a sentire la mediocrità così esso, per la propria generazione, è un precursore o un veggente che i coetanei talvolta misconoscono o trascurano, che i posteri invece, fatti esperti e progrediti, celebrano ed esaltano. Fra questi eroi del gesto e della parola e la moltitudine inconsapevole che talvolta inveisce (rammenta il dileggio della ciurma e la sassaiola degli indigeni contro Colombo) talvolta invece acclama (rammenta l'incoronazione di Napoleone) s'apre una voragine che gli ingegni, i talenti e gli astuti sormontano congiungendo i due scrimoli.

Alcuno potrà osservarmi che un limite ben distinto fra il genio, l'ingegno, il talento e l'astuto non esiste, ma che passando dal-

l'una all'altra manifestazione intellettuale si devono varcare certi termini dove il genio e l'ingegno, i talenti e gli astuti combaciano sicchè riesce difficile stabilire la loro entità.

Questo fatto è evidente perchè si potrebbe salire di grado in grado dall'idiota all'analfabeta, dall'analfabeta al genio per una scala ascendente la quale, ad ogni gradino, sopporterebbe un uomo. E la vicenda si rinnova altresì nel campo della biologia ànimale, dal protoplasma all'antropoide, ma come il zoologo, pur riconoscendo la progressiva ascensione delle specie, ha singolarmente classificato e notomizzato ogni animale, così lo studioso del genio, spezzando la catena ideale che lo guida dall'analfabeta all'eroe, esaminerà ogni anello per sè stesso, studierà cioè l'uomo-genio l'uomo-ingegno, l'uomo-talento e l'uomo-astuto e non il fenomeno generale.

Virgilio e Lucrezio, Dante e Tasso, Goethe e Schiller, Shakespeare e Milton sono uomini di genio incontestabile, ma non si equivalgono perchè Virgilio, Dante, Goethe e Shakespeare giganteggiano su tutti.

Ogni uomo di genio dunque fa parte per sè stesso e come il medico ha finalmente capito che bisogna studiare l'ammalato e non la malattia, così noi dobbiamo ora studiare l'uomo di genio e non il fenomeno geniale Il com-

plesso delle singole biografie, che debbono essere storiche, estetiche e antropologiche a un tempo, fornirà poi allo studioso venturo il materiale per la definizione sintetica inoppugnabile, come le molteplici osservazioni astronomiche e zoologiche fornirono al Newton e al Darwin gli elementi che li condussero a formulare le loro leggi.

La progressione c'è ed è una progressione continua che si sviluppa armonicamente sicchè si potrebbe segnare una parabola ascendente che ci conduca via via dal versaiolo al poeta sovrano, vale a dire da Arnaldo Fusinato a Giosuè Carducci. E siccome il genio dipende da una squisita struttura del sistema nervoso ed è un fenomeno di alta fisiologia, esso non è un privilegio dell'uomo soltanto ma si estende a tutti gli animali dall'insetto all'uccello, dal pesce al mammifero. Un esempio concreto varrà a dimostrare la verità dell'asserto. Fra gli animali all'uomo più noti, il cane, il cavallo e il gatto sono famigliari ad ogni persona. Ora fra una stessa razza di cani barboni o terriers, di gatti di Man o d'Àngora, di cavalli arabi o Mustangs, sempre si nota qualche individuo nel quale le facoltà intellettuali sono più sviluppate, per certi fatti che veramente rivelano l'esistenza di una genialità animale. E basta che tu sfogli,

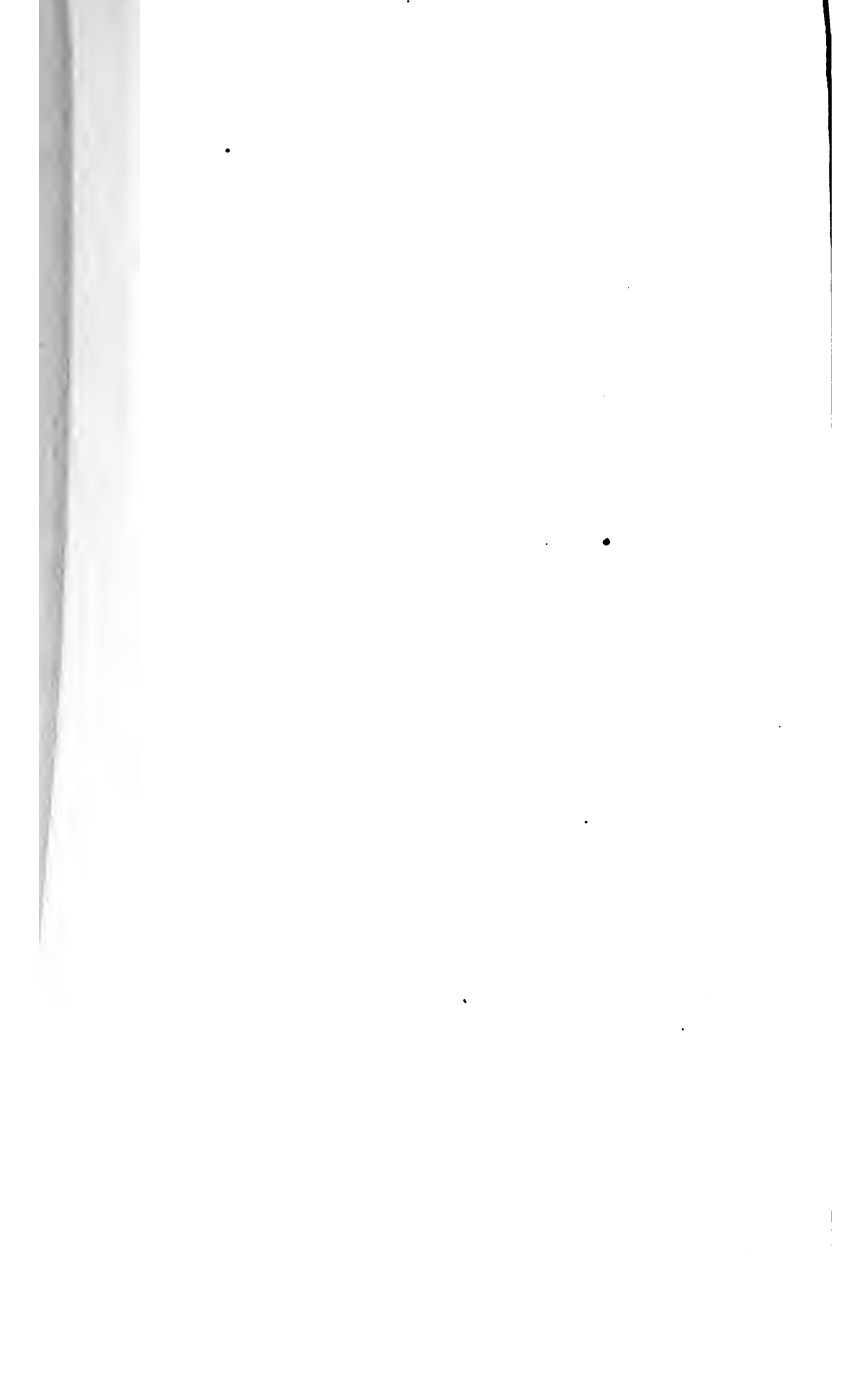
lettore, il libro del Romanes sulla « Intelligence des animaux » per convincerti come, *nei limiti della potenzialità animale,* anche fra le bestie v'ha il genio e l'ingegno il talento e l'astuto.

Una forma larvata della genialità umana bisogna dunque ammetterla anche negli animali perchè la filogonia ci insegna, colle sue ricerche pazienti e colle sue osservazioni iterate, che, pur nel campo della stessa famiglia animale, vi sono degli individui che soverchiano assolutamente la potenza intellettuale dei compagni, e rappresentano quindi l'intelligenza superiore.

Quando la biologia animale avrà approfondito e risoluto i grandi problemi che tuttora incombono, lo zoologo venturo potrà tentare su tutti i mammiferi, dall'ornitorinco al gorilla, quelle ricerche di psicologia fisiologica che sono ancor oggi appena iniziate per l'uomo stesso e allora tutti i fatti raccolti dal Romanes sull'intelligenza degli animali appariranno geniali per la famiglia cui si riferiscono e si vedrà che sono dovuti a una più squisita struttura nervosa.

Abbracciando con uno sguardo sintetico l'evoluzione delle specie si riconoscerà ancora che dall'ameba all'uomo si giunse per una serie di scatti geniali che, di secolo in secolo,

fecero progredire gli esseri lungo la via dell'evoluzione psichica ed avremo allora la prova chiara e indiscutibile che il genio si spicca direttamente dalla struttura fisiologica e dipende da « *uno stato di squisita, eccezionale sensibilità nervosa* ».

Hoc opus, hic labor est.

CAPITOLO SETTIMO

IL POETA MUSICISTA

(CONTINUAZIONE)

IL POETA MUSICISTA

(CONTINUAZIONE)

Torniamo ora, dopo la nostra digressione sul fenomeno geniale, al poeta musicista e vediamo come, non un ingegno ma un genio, riesca a manifestare nell'opera sua la virtù musicale. E attingiamo, ancora e sempre, alla gran fonte madre: *La Divina Commedia.*

Abbiamo già veduto che la qualità più spiccata del genio dantesco, quella che lo caratterizza è sintetica; sicchè il grande fiorentino è un poeta scultore nato precisamente come Giosuè Carducci, ma Dante è altissimo anche come poeta pittore e come poeta musicista perchè sortì dalla natura il complesso delle tre doti con la prevalenza di quella scultorea.

È risaputo da tutti che la terza cantica è, nel suo insieme, la più armoniosa del poema, ma per studiare la poesia musicale dantesca dobbiamo cogliere il meglio in qua e là, an-

che nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* dove alcune terzine mirabili rivelano delle squisitezze melodiche inavvertite dai più.

Bisogna anzitutto ricordare che parecchi musicisti hanno rivestito di note i versi del poeta e, dal lamento del conte Ugolino, modulato sopra un concerto di viole da Vincenzo Galilei alle « Laudi alla Vergine » scritte da Giuseppe Verdi sui noti versi del canto XXXIII del Paradiso, ci fu il Donizetti che mediocremente musicò l'episodio di Ugolino; Arrigo Boito che trascrisse la Sera di Schumann in la bemolle e la adattò ai primi versi del canto VIII del Purgatorio; Filippo Marchetti che, alla melodiosa implorazione della Pia di Tolomei, sposò la nenia delle proprie note; Morlacchi che musicò uno squarcio del XXXIII canto dell' Inferno e Gioacchino Rossini che compose il canto del gondoliere del suo *Otello* sul lamento di Francesca da Rimini, (1) nonchè una serie di altre composizioni che si inspirarono al poema, dalla sinfonia « Dante » a grande orchestra di Giovanni Pacini a quella, stupendissima per forza di colorito e per evidenza rappresentativa, scritta da Francesco Liszt, le quali potrebbero formare una singo-

(1) Nessun maggior dolore — che ricordarsi del tempo felice nella miseria.

larissima antologia musicale dantesca che nessun comentatore pensò di raccogliere e pubblicare integralmente in un volume [1].

Ma, eccettuato il canto del gondoliere nel terzo atto dell' *Otello* rossiniano e le composizioni verdiane, non una musica adattata ai versi del poema aderisce efficacemente al pensiero con quella salda tenacità per cui il suono e la parola sembran talvolta gemelli e inseparabili come nel racconto del Lohengrin alla fine del terzo atto, o nel duetto d'amore del Tristano e Isotta.

Per contrapposto vi sono nella Divina Commedia alcune terzine nelle quali il poeta ha infuso la sua virtù musicale con sì vibrante spontaneità che una qualunque melodia sovrapposta diminuirebbe l'effetto invece di rafforzarlo e, appunto perchè nacquero poetiche e melodiche a un tempo, sono immusicabili e sopporterebbero appena un accompagnamento liscio liscio e naturale che fosse come il canovaccio sotto la fioritura del ricamo.

Ricordate la scena terza nel primo atto del Lohengrin di Riccardo Wagner?

Il biondo cavaliere del cigno, invocato da

---

(1) Quella di Filippo Mariotti, aggiunta al suo studio su « Dante e la statistica delle lingue » è una piccola parte del tutto.

Elsa di Brabante, approda sulle rive della Schelda e si fa paladino dell'innocenza calunniata, ma proibisce alla fanciulla di chiedergli chi egli sia; e questo divieto canta e ribadisce, con ferma voce, così:

> Mai devi domandarmi,
> Nè a palesar tentarmi
> Dond'io ne venni a te,
> Nè il mio nome qual'è!

I primi due versi sono un semplice recitativo, ma quando l'eroe del Graal pronuncia la frase « *Dond'io ne venni a te* » la melodia asseconda il pensiero con un motivo di sì ineffabile dolcezza che proprio ci ricorda una celeste dimora e quella frase così scorrevole, che spicca soavissima e pura, è d'una efficacia indicibile appunto perchè l'anima di chi ascolta è immediatamente conquisa e portata ad immaginare il magnifico tempio del Graal di dove il biondo eroe è disceso per proteggere la virtù. Orbene, lo stesso artificio d'arte, che Riccardo Wagner ha adoperato con sì bell'effetto suggestivo, fa riscontro a quello di Dante nel secondo canto dell'inferno. — Ricordate? Esortato da Virgilio, il poeta esita ad intraprendere il tenebroso viaggio: il grande mantovano allora gli racconta come egli fosse mandato da Beatrice e, ripetendo le dolci pa-

role udite da lei, a un certo punto, parla così:

> **Io son Beatrice che ti faccio andare:**
> **Vegno di loco ove tornar disío,**
> **Amor mi mosse, che mi fa parlare.**

Rileggi, lettore, con fervidi accenti, questa mirabile terzina e la musicalità del verso « *Vegno di loco ove tornar disío* » riescirà forse a commoverti. Si sente, proprio si sente, che quella frase melodiosa, messa lì, tra due versi cadenzati, suggerisce la visione di un luogo di beatitudine lontana. Quel « *disío* » che ti obbliga a strisciar la voce per pronunciarlo e ti ricorda altresì col proprio significato l'anelito verso un bene voluto è un vocabolo che spreme la musica e il pensiero a un tempo. Esso è prezioso come un accordo perchè chiude il verso con un sospiro e gli conferisce quell'indefinibile soavità per cui esso fa riscontro alla frase del Lohengrin. Questa è la poesia musicale del genio che la melodia crea ed ottiene, non soltanto colla monotona cadenza del ritmo e del metro, ma con una parola bella e canora che riflette i moti dell'anima e seduce con l'armonia intrinseca.

Artificio d'arte questo? Dante, scrivendo il verso: « *Vegno di loco ove tornar disío* » e Wagner musicando le parole « *Dond'io ne venni a te* » hanno pensatamente cercato l'effetto? Chi può dirlo senza esitazione?

Io però suppongo che sì il poeta come il musicista — due tempre diamantine, due grandi anime sdegnose e schiettissime — hanno dettato, l'uno i suoi versi, l'altro la sua musica, secondando l' émpito della fantasia sicchè l' effetto è venuto spontaneo e senza artificio.

Convergendo l'attenzione sulla scena imaginata Dante sognava il Paradiso di Beatrice e Wagner la dimora del Graal ed entrambi, compresi dal sogno interiore, con la virtù del genio operante, lo portarono dal di dentro al di fuori, nella poesia l'uno, nella musica l'altro, materiato con sì schiette impronte che ora sì la terzina dantesca come la melodia wagneriana suscitano negli uditori la stessa emozione che le ha informate, vale a dire la visione del Paradiso e quella del Graal.

Un altro mirabile esempio di musicalità dantesca lo abbiamo nelle due ultime terzine del V canto del Purgatorio. — Ricordate?

È il canto di Buonconte da Montefeltro, uno dei più belli del poema.

Il magnifico racconto del guerriero morto sulla riva dell'Archian rubesto termina con la visione dell'Arno gonfio e impetuoso che travolge il corpo dell'eroe « per le ripe e per lo fondo » eppoi « di sua preda » lo ricopre e lo cinge. Ed ecco, mentre il lettore è intento

a considerare lo spettacolo grandioso e pur commovente, avendo negli occhi la visione del ferito che fugge sanguinando per la pianura e negli orecchi il muggito del fiume rigurgitante, vale a dire la rovina di un'anima fra le rovine della natura; repente ecco un'ombra che insorge e parla subito subito, soave e piana, non appena Buonconte si tace.

È una voce di donna, quella di Pia de' Tolomei, la bella senese creduta adultera dal marito e precipitata a tradimento dalla finestra del castello nel burrone sottoposto.

> Deh, quando tu sarai tornato al mondo,
> E riposato dalla lunga via,
> Seguitò il terzo spirito al secondo,
> Ricorditi di me che son la Pia!
> Siena mi fè, disfecemi Maremma:
> Sàlsi colui che innanellata, pria
> Disposata, m'avea con la sua gemma.

Perchè la soavità melodica di questi versi risalti in tutta la sua pienezza bisogna leggerli dopo il racconto del montefeltrano il quale, con l'insieme delle sue parole, che ripetono musicalmente la cadenza del ritmo e del metro, provocano un contrasto efficacissimo allorquando la voce della Pia diffonde la sua melodiosa implorazione.

In che modo ha Dante ottenuto questo ef-

fetto melodico, così bello e suggestivo? Con dei mezzi semplicissimi, copiando cioè fedelmente il vero. Ed ecco come: L'ombra che parla è una donna, una donna supposta giovane e bella; i versi che il poeta mette nella sua bocca contengono delle parole le quali, musicalmente, rappresentano le note acute della tastiera che bisogna, per viva forza, pronunziare a gola stretta: « lunga via » « io son la Pia » « innanellata pria ». In musica una melodia che sale verso gli acuti ti vien succhiellando nell'anima un'emozione che si rafforza e perdura tanto più viva e intensa quanto più la voce e il suono raggiungono le alte tonalità. Ora, se dai una ripassata a queste due terzine, riconoscerai che esse ridestano in noi una commozione e la rafforzano col dolce sibilar delle rime che elevano il tono della melodia e la sospingono verso gli acuti. Così è, e mi pare che questo fatto sia stato finora inosservato. Dante insomma è riescito, con la melodia infusa nel verso, a render palese il timbro di una voce femminile e c'è riescito con sì spontanea evidenza che, se la Pia invece di nominarsi si celasse, tu diresti egualmente: È una donna che parla.

L'autore del Ruy Blas, Filippo Marchetti, si è provato a musicar l'implorazione della Pia de' Tolomei con una paginetta per mezzo so-

prano, ma sebbene egli abbia intessuto un motivo lento e malinconico, la lettura è più suggestiva dell'audizione e riesce ancor più commovente dopo l'episodio di Buonconte pel contrasto fra la tonalità grave e l'acuta.

Come vedi, lettore, la mente sovrana del genio riesce, inconsciamente forse, a certi effetti che sembrano, a un primo esame, un artifizio, mentre invece rappresentano il vero rifatto nell'arte e, in questo caso, si tratta proprio di un principio musicale applicato alla poesia con mirabile intuizione.

Un altro bellissimo squarcio melodico, il più bello forse di tutto il poema, è la notissima introduzione al canto VIII del Purgatorio:

> Era già l'ora che volge il disìo
> Ai naviganti e intenerisce il core
> Lo dì c'han detto a' dolci amici addio;
> E che lo novo peregrin d'amore
> Punge, se ode squilla di lontano,
> Che paia il giorno pianger che si more.

A questi bellissimi versi Arrigo Boito adattò il canto della sera di Schumann, trascrivendolo in la bemolle, e ne ottenne un effetto di sospirosa malinconia. Ma la strofe e la musica non combaciano ed io preferisco ripetermi mentalmente le due terzine senza il comento delle note, preferisco ricordarle per me stesso

quando le campane del vespro dondolano nell'aria e l'anima inclina a fantasticare. Anche il canto della sera di Schumann è, per sè solo, più attraente perchè non suggerisce dei pensieri, ma culla i tuoi pensieri, ti lascia liberamente portare le tue idee nella musica, percui l'emozione risulta spontanea e, sopratutto, individuale.

I due ultimi versi sono davvero mirabili per l'onomatopeia che rendono con evidenza chiarissima e perchè la squilla di lontano che suona a compieta e pare il giorno pianger che si muore, traduce un sentimento che è di tutti gli uomini nell'ora vespertina, singolarmente di quelli che son lungi di casa loro: un pensiero di sospirosa malinconia, ricordo atavico di quel timore che angustiava gli antichissimi Aria al sopraggiungere della notte insidiosa.

Dante non descrive il tramonto naturale, ma lo ricorda col suono della squilla che piange lontana il morir del giorno e la malinconia dell'ora addensa in quel *disío* che ridice il fremito della commozione umana suscitata da quel ronzo di bronzo.

Se tu sei, lettore, un'anima capace di accogliere e godere le squisite emozioni musicali, provati di ripetere le due terzine dantesche, eppoi, da un esperto pianista, fatti

suonare la « *Sera nella montagna* » di Grieg[1] oppure « *L'Angelus* » di Paolo Chimeri[2] e proverai veramente quell'indefinibile commozione lagrimosa che il tramonto suscita nell'anime gentili.

I versi di Dante sono così profondamente sentiti e riflettono con sì piena intensità i mesti pensieri serotini che ritornano spontanei alle labbra ogni volta che il sonno del sole ci ravviluppa nei vagabondi pensieri. — Io non ricordo nessun altro squarcio poetico sul tramonto che possa competere colle due terzine dantesche, se non forse la chiusa dell'ode carducciana alla chiesa di Polenta[3].

❦

Nel poema dantesco, pur tacendo le numerose onomatopeie, che sono la forma più comune dello spunto musicale, frequentissime

---

(1) Nello squarcio senza parole di Grieg udrai una voce sola che canta una nenia simile a un richiamo. È un saluto al sole che tramonta? È un invito alla sua rinascita? L'uno e l'altro insieme.

(2) Bellissimo, singolarmente l'introduzione che rende le voci delle campane ondanti.

(3) Vedi il capitolo III°, pag. 133.

sono le frasi melodiche vivificanti. Ricordate, nel tredicesimo canto del Purgatorio gli esempi di carità e di amore che ammoniscono gli invidiosi? Son voci che risuonano per l'aria, voci angeliche che trascorrono osannando. Il primo esempio di carità che s'ode cantare è quello di Maria alle nozze di Cana, la quale, sollecita del bene altrui, si rivolge a Cristo con le parole: Non hanno vino! E Cristo allora fece il primo miracolo. Questa la leggenda che Dante pone in musica così:

> La prima voce che passò volando
> « *Vinum non habent* » altamente disse,
> E retro a noi l'andò reiterando.

È una terza terzina magnifica, di un effetto melodico stupendo nella quale ogni parola canta da sè, significando un suono che trascorre rapido per l'aria e s'affievolisce gradualmente; sicchè, quando tu leggi l'ultimo verso: « *E retro a noi l'andò reiterando* » risenti proprio l'aerea voce che s'allontana, ripetendo ancora come un'eco languida e morente: « *Vinum non habent... vinum non habent....* »

Questa non è più poesia ma è musica addirittura, è l'estremo effetto musicale ottenuto da un poeta senza varcare i limiti della propria arte.

Leggendo questi tre versi così melodici e

così belli proprio io son per credere che Dante Alighieri, come imparò il disegno, conobbe altresì la musica e forse la apprese da quel soavissimo Casella suo, che diede il suono al madrigale di Lemmo da Pistoja e racconsola le anime dell' antipurgatorio. Io tengo per vere le parole del Boccaccio nella vita del poeta, là dove scrive: « sommamente si dilettò in suoni e canti nella sua giovinezza e, a ciascun che a quei tempi era ottimo cantatore e sonatore, fu amico ed ebbe sua usanza ». Come si può non ammettere questo, se il Paradiso, nel suo complesso, ci appare come una maestosa sinfonia poetica? Ogni canto della terza cantica ha la sua gemma, sia essa una melodia connaturata al verso stesso; sia invece il ricordo di canti e suoni che scendon dall'alte sfere e riempion di giubilo l'anime elette. E il danzar dei beati, il fulgore delle luci che s' accompagnano alle melodiche terzine e al concento delle chiostre osannanti, conferiscono al Paradiso dantesco una grandiosità sinfoniale che ti rammenta le più belle pagine di Beethoven.

Ricordo, fra le mie intense commozioni intellettuali, l'audizione di un concerto solenne. — Avevo assistito, con l'anima negli orecchi, ad una mirabile esecuzione della nona sinfonia di Beethoven, che mi era ormai fa-

migliare per averla già udita parecchie volte alcuni anni prima. Quella sera, rimasto quasi digiuno per meglio godermi la musica, ero simile a un'intonatissima arpa vibrante percui ogni melodia suscitava in me delle visioni. Durante l'adagio, che svolge la più bella frase melodica creata da un uomo di genio, certi versi di Dante s'accompagnarono spontaneamente all'onda dei suoni, come il battito del cuore s'accompagna all'emozione. E dopo il concerto, mentre era ancor vivo il fremito musicale, ho riudito mentalmente l'adagio, rileggendo per intero il trentesimo canto del Paradiso. Per tale vicenda, vale a dire per un semplicissimo fenomeno di consonanza nervosa, io ho compreso in una emozione unica l'adagio beethoviano e il canto dantesco. Ben so che questo è un fatto soggettivo e s'io dovessi ricercarne la genesi direi che così doveva accadere perchè, di quei mesi appunto, io stavo rivedendo con lo Scartazzini la nuova edizione del suo comento dantesco; ma so altresì che tutte le anime ferventi e sensibili, durante l'esecuzione di uno squarcio musicale, son portate a ricordare i versi di qualche poeta.

E se ti provi, lettore, a studiar per te stesso questo fenomeno, che certamente ti sarà noto per esperienza fatta, raffrontando il carattere della melodia con quello della poesia che l'au-

dizione della musica ti ha ricordato, riconoscerai subito che nelle strofe si ritrovano degli elementi musicali che fanno riscontro all'indole della melodia che te le ha suggerite, riconoscerai per esempio che le poesie di Leopardi e le sonate di Chopin sono spiritualmente consanguinee e se ti è famigliare l'opera del recanatese, durante un'esecuzione dei Preludi o dei Notturni, riescirai, non per forza di volontà, ma per naturale impulso interiore, a seguire il suono ripensando ai versi. E questo fatto dimostra che anche nella poesia leopardiana gli elementi musicali abbondano.

E poichè ho citato il Leopardi debbo dire che, fra i poeti italiani, Dante compreso, è il solo che manifesta nell'opera sua, fuse in un equilibrio quasi perfetto, le tre virtù tecniche essenziali: la virtù pittorica, la musicale e la scultorea. Se si volesse sottilizzare e compiere uno studio dettagliato sul genio leopardiano, noi vedremmo che egli è singolarmente un poeta pittore, ma questa sua virtù innata soverchia di poco la virtù musicale e la scultorea percui si può asserire senza esitazione che Giacomo Leopardi, riguardo alla tecnica della poesia, non è il genio più vasto, ma il più equilibrato che vanti la nostra letteratura, più equilibrato dello stesso Dante che pur lo soverchia di tanto nella forza e nell'immedia-

tezza della rappresentazione. La potenza scultorea di Dante è una virtù magnifica, una forza sovrana ed esuberante che compie dei prodigi, ma fra questa dote innata e la virtù pittorica e musicale lo squilibrio è notevole e palese.

Dante e Carducci prevalgono come poeti scultori, Ariosto e Petrarca come poeti pittori, Monti e Metastasio come poeti musicisti. In Giacomo Leopardi invece le tre virtù tecniche sono tre forze equivalenti perchè ritrovi nelle sue poesie la dote pittorica, la scultorea e la musicale affratellate in una proporzione concorde. Ed è appunto per l'equilibrio delle tre virtù che Giacomo Leopardi raggiunse nel verseggiare quella perizia tecnica che sente e fa sentire le idee da ciascun vocabolo significate, che rasenta la perfettibilità nelle « Ricordanze » e la raggiunge nella canzone « A Silvia ».

Nella tecnica della poesia il Leopardi dunque, pur non potendo competere con Dante che lo stravince in grandezza e vastità di genio, è il più equilibrato dei nostri poeti, precisamente come, nel campo della musica da camera, Federico Chopin è più equilibrato di Beethoven e di Schumann. Leggete la canzone « A Silvia » di Leopardi, fatevi suonare l'improvviso in fa diesis maggiore di Chopin e, sì nel campo della poesia come in quello

della musica da camera, riconoscerete i prototipi, non dico della potenza geniale, ma dell'equilibrio perfetto fra il genio che crea e l'arte che lo asseconda con tutti i suoi mezzi egualmente concordi. Riconoscerete cioè che le parole di Leopardi e le note di Chopin sono piane e lucide, composte e ordinate, fedeli e potenti significazioni dei pensieri e degli affetti. Ogni vocabolo nella poesia di Leopardi, come ogni accordo nella musica di Chopin, danno sempre un giusto risalto all'idea la quale si rischiara di mano in mano che la lettura e l'audizione procedono; essi sono dunque tecnicamente equilibrati perchè davanti alla loro opera non siamo costretti a forzar la mente per sbrogliare il concetto che ci si dispiega da sè, fermo, sicuro e preciso.

In tutta l'opera di Dante invece gli elementi scultorei predominano e soverchiano ed è in Dante tanta potenza di genio che lo inclina a rafforzare ed ingrandire l'emozione e la visione quindi, se v'ha altezza d'ingegno insuperata, non c'è però quell'equilibrio tecnico che la forza la grazia e la nobiltà rimpasta insieme. Così radicata è in Dante la turgidità muscolosa della rappresentazione ch'egli, anche quando è poeta pittore o poeta musicista, spreme la sua virtù con la pienezza di tutte le forze, scattando talvolta con impeto ga-

gliardo anche quando l'impetuosità è superflua. Simile in questo a un atleta che si avventa sempre con la piena vigoria dei suoi muscoli qualunque sia la fatica richiesta. Ne risulta che i canti migliori del poema hanno ciascuno una fisionomia spiccata; scultorei sono ad esempio il canto di Farinata e quello di Ugolino; pittorici quelli di Buonconte di Montefeltro e di Francesca da Rimini, musicale il trentesimo del Paradiso. Dove insomma le caratteristica si manifesta essa risalta sempre sovrana.

Il motivo dunque per cui un canto di Dante suscita in noi un' impressione ben definita e profonda risiede nella singolarità della sua tecnica che sdegna l'equilibrio e propende invece ad ottenere l'effetto per forza di contrasto.

E i grandi poeti di genio, che sono i vessilliferi d'una letteratura: come Goethe, Shakespeare e Victor Hugo, son tutti esuberanti, riescono cioè, ove l'argomento lo chiegga, a scolpire a dipingere e a musicare con grande intensità di espressione; raramente invece sanno riunire in armonioso equilibrio i tre elementi; c'è sempre una caratteristica che prevale sovrana e spiccatissima.

Il Leopardi invece non si può classare nè fra gli scultori, nè fra i pittori, nè fra i mu-

sicisti perchè rivela l'equilibrio delle tre virtù. Vero è ch'egli è sempre eguale a sè stesso e, pur riconoscendo fra le sue poesie il bello e il bellissimo, nel suo complesso, l'opera leopardiana risulta armonica mentre i poeti sovrani, per deficienza di equilibrio, hanno squarci magnifici e scadenti, rivelano insomma quella fluttuazione fra il sublime e il mediocre che è la conseguenza diretta e immediata della loro tecnica abituale.

*

Gli elementi musicali, abilmente introdotti nella poesia, sono efficacissimi sussidî di belli effetti e come la poesia scultorea e pittorica suscitano in noi visioni di forme e di colori, la poesia musicale è quella che le forme e i colori ravviva, perchè la virtù del suono innalza il significato della parola. Quando il poeta, in una descrizione di paesaggio, introduce il soffio del vento, il canto degli uccelli o il suono delle campane, la veduta non è soltanto un quadro mirabile copiato dal vero ma è il vero stesso che canta in voce di poesia: gli elementi musicali insomma rifanno nel verso la vita, infondono nel quadro o nella statua il palpito e il respiro. E se tu

vuoi, lettore, un esempio persuasivo, fra i molti che ti potrei citare, rileggi il XXVIII canto del Purgatorio.

La divina foresta, spessa e viva, che mitigava la salita del sole, si presenta agli occhi sitibondi del poeta. Ed egli, prendendo la campagna lento lento, s'inoltrava allegrato su per il suolo fragrante

> Vago di cercar dentro e d'intorno
> La divina foresta spessa e viva,
> Che agli occhi temperava il nuovo giorno,
> Senza più aspettar, lasciai la riva,
> Prendendo la campagna lento lento
> Su per lo suol che d'ogni parte oliva.

La divina foresta ci sta dunque d'innanzi, spessa e viva; dice il poeta, e noi la imaginiamo, spessa sì, vale a dire folta, ma viva non ancora: essa è pennelleggiata sobriamente, ma è là, rigida e muta, coi suoi mille alberi, coi suoi innumerevoli steli fioriti. D'un tratto l'elemento musicale è introdotto dal poeta nel verso: il fremito del vento insorge e si espande investendo con dolce murmure le fronde immobili percui l'immensa arpa vegetale, dalle mille fibre canore, vibra come se fosse tocca dalla mano di un musico possente. Ed ecco che il lettore non ha più davanti a sè il quadro soltanto, ma la visione di una vera

foresta: la nota vitale che prima mancava adesso c'è, poichè all'elemento pittorico s'è aggiunto l'elemento musicale.

> Un'aura dolce, senza mutamento
> Avere in sè, mi ferìa per la fronte
> Non più di colpo che soave vento;
> Per cui le fronde, tremolando pronte,
> Tutte quante piegavano alla parte
> U' la prim'ombra gitta il santo monte.

E non è tutto perchè al soffio del vento s'aggiunge ora il pispiglio degli uccelli tra le frondi saltellanti e questo nuovo motivo musicale afforza la verità del paesaggio. Anzi, c'è di più, il poeta si vale di questo elemento melodico che, per l'indole delle sue voci, si svolge nella tonalità degli acuti, per istrumentare il verso, sicchè il rombo del vento è bordone al coro pennuto. Noi abbiamo dunque, combinati insieme, la melodia e l'accompagnamento, vale a dire il trillo delle note acute sorretto dalla nenia dei gravi accordi. Le fronde, dunque, non si scostavano dalla loro positura

> Tanto, che gli augelletti per le cime
> Lasciasser d'operare ogni lor arte:
> Ma con letizia piena l'ôre prime,
> Cantando, ricevieno intra le foglie,
> Che tenevan bordone alle sue rime.

. . . .

Ed ecco più andar mi tolse un ri
Che invêr sinistra con sue picci
Piegava l' erba che in sua riva

Hai tu mai udito, lettore,
squarcio sinfonico che ingem
del Siegfried di Riccardo Wag
col titolo « Idillio della forest
musicale del lipsiese non fa
ai versi danteschi? Con le vo
dei legni e degli archi, coi pi
fici polifonici: il fremito del
degli uccelli, il fruscio dell
espressi con sì piena verità n
dici ascoltando la musica: ch
come avrai dianzi esclamato, le
che bella musica!

I due uomini di genio dunqu
limiti della propria arte, sono
stare in noi la visione pittori
di una foresta, coi versi l'un
l'altro. E siccome sì il poeta
ricordano una foresta soprann
quella di Dante si espande s
Purgatorio e quella di Wagne
mitologico, il riscontro fra le d
cora più intenso ed evidente.

Se dunque un giorno, lettore
portunità di riudire il terz'att

rileggiti e recati a mente le prime sedici terzine sul paradiso terrestre. E durante il placido sonno dell'eroe addormentato sotto gli alberi, quando le voci della foresta principiano a cantare nell'orchestra, quei versi ricorda e ripeti se vuoi spiritualmente convivere con due genî sovrani, nel tempo in cui furono entrambi commossi dagli stessi sentimenti che l'uno tradusse in versi e l'altro in armonie.

Nel campo della poesia la musicalità della strofe è dunque un elemento vivificatore, quello insomma che alle forme e ai colori di una veduta conferisce il palpito e il respiro.

Ascoltando una frase musicale la nostra maglia nervosa vibra all'unisono con quella e il godimento cresce e si rafforza quando un nuovo motivo accelera o rallenta le vibrazioni mutandone la lunghezza e l'intensità. Provati, ascoltando della musica, di notare il momento in cui l'emozione è più sentita eppoi paragona l'attimo emotivo con la frase melodica che l'ha suscitato: riconoscerai subito che il tuo piacere è cresciuto allorquando ci fu un mutamento di tono. Talvolta poi l'emozione che suscita una bella musica è così intensa che il fremito interno si espande e percorre tutta la maglia nervosa con sì estesa e concorde vibrazione che invade il tessuto cutaneo per cui ci si sente accap-

ponare la pelle; ebbene, nota q
nota altresì la frase musicale
risponde e vedrai ancora che,
mento, la melodia è passata da
ad un'altra con grande efficacia

Leggendo l'opera di un poeta
fenomeno si riproduce, meno
perchè la poesia non può com
musica, ma con gli stessi proced
leggi un canto del Tasso, dopo
sentirai addentro il ritmo cadenz
e, fin qui, hai una nenia sempre
stessa che rappresenta lo sche
dell'endecasillabo. Ma se il poe
sulla trama del ritmo, innesta u
vo che muta in noi le vibrazio
egli conferisce al verso quel fas
bile che suscita l'emozione musi

Un esempio: ricordate, nel XX
Paradiso dantesco le parole di
poeta è intento con gli occhi
donna che, di sfera in sfera sal
di nuove bellezze. Ed ella, per
quella contemplazione, soaveme

> Perchè la faccia mia sì t'innamo
> Che tu non ti rivolgi al bel g
> Che sotto i raggi di Cristo s' i

Chi non sente l'efficacia mu

st'ultimo verso che, col mutar dell'accento, rafforza l'armonia dell'endecasillabo?

Come vedi, lettore, anche qui, l'elemento musicale è elemento di vita che allegra la visione e le conferisce un aspetto di insolita vivacità. Esso è insomma il riempitivo necessario, anzi indispensabile, al poeta che voglia ravvivare le forme e i colori, vale a dire la figura o il quadro da lui poetati. E senza ch'io mi dilunghi in citazioni, ripensa per te stesso agli squarci poetici che prediligi, a quelli che suscitarono in te le emozioni più intense e considerali ora tecnicamente.

Tu vedrai che l'immediatezza dell'espressione e la verità della vita sfolgorano nel verso quando l'elemento musicale s'accompagna o si incorpora agli elementi scultorei e pittorici. Nella poesia insomma la musica è simile al soffio che ridesta la fiamma, simile all'alito infuso nel neonato asfittico.

Ma quando il poeta adopera i soli elementi musicali per render melodiosa la strofe come ha fatto il Metastasio, allora essi nuocciono invece di giovare perchè non ravvivano dei versi scultorei o pittorici, ma risuonano con delle parole vuote di senso, spesso inutili o superflue, che accarezzano gli orecchi senza incarnare l'idea.

Infatti, per cogliere e studiare alcuni squarci

di vera e grande poesia musicale, noi dobbiamo sfogliare le opere dei grandi e trascegliere ora la terzina, ora l'ottava, poichè le poesie tutte musicali non si levano dalla mediocrità.

Bisogna ancora notare un fatto singolarissimo, questo: nel campo della poesia scultorea, da Dante a Carducci, in quello della poesia pittorica, dal Petrarca al Pascoli, noi abbiamo veduto che si son fatti dei notevoli progressi tecnici, abbiamo constatato che il poeta contemporaneo è riescito ad esprimere scultoriamente e pittoricamente certi sottili dettagli, certi fremiti singolari, che furono inavvertiti dai loro predecessori, siano pur essi un genio sovrano come Dante o un ingegno poderoso come il Petrarca.

Nelle figurazioni scultoree carducciane, vale a dire di un poeta attuale, abbiamo notato la perfetta corrispondenza con l'arte scultorea moderna che nei suoi atteggiamenti plastici riuscì a fermare nel marmo e nel bronzo tutti i fremiti dell'irrequietezza odierna per cui la statua sarà forse men bella, ma più vera sì certamente.

Nei quadretti pascoliani abbiamo egualmente segnalato, nell'esattezza dei particolari, nella tecnica distribuitiva dei colori, negli effetti prospettici e persino negli sbattimenti d'ombra,

l'immenso progresso che la poesia pittorica ha fatto dal Petrarca in pòi.

Nel campo della poesia musicale invece il poeta è rimasto addietro perchè i migliori squarci melodici noi dobbiamo ancora cercarli, per quanto riguarda il nostro idioma, nel poema di Dante, vale a dire in un libro scritto sei secoli or sono. Nel campo della vera musica invece, dalle canzoni dei Battuti e dalle laudi medioevali, da noi decifrate e trascritte di sui codici della biblioteca Magliabecchiana, siam giunti via via fino alle quattro sinfonie di Brahms e alle audacie istrumentali di Riccardo Strauss.

Durante questi sei secoli, nel tempo cioè in cui si svolgeva in grandiosa linea ascendente l'evoluzione musicale, il poeta non ha saputo profittare e la melodia e l' armonia del verso varcarono di poco gli estremi limiti raggiunti da Dante. Questo fatto significa forse che le leggi della poesia, vale a dire i cánoni del ritmo e del metro sono inviolabili? Potrà il poeta musicista nato arrivare un giorno all'istrumentazione del verso?

Alternando metri, mutando ritmi, introducendo assonanze e onomatopeie, rime baciate e alternate, la musicalità del verso risulterà polifonica, noi avremo insomma l'orchestrazione delle idee e la parola — che è il re-

spiro dell'intelligenza — si pr
malleabile, obbediente, a cre
poetica.

Tutto questo per virtù della
essere forma colore o suono,
ritrarre ogni sfumatura di pe
bocca del poeta, soverchia il n
il quadro dipinto e la musica e
le tre arti collega e fonde ins
flessibile come una lama, mor
vole come una mano, nitida e
cristallo, vaporosa e fuggevole
sorda come la pietra, sonora c
rotta e fiera, larga e piena, sot
viva e sostanziale, tutto s'adu
per lei è fattibile. Essa può scol
e musicare, spremendo nelle f
e nei suoni l'essenza del pens

Noi abbiamo infatti veduto
acquista la parola quando un
la signoreggia e, ad ogni scatto
ad ogni impulso del cuore, la v
proprietà entro una stanza sc
Qual è allora il marmo, il qua
che può rimbeccarla a fronte
nima stessa del poeta di gen
trasfusa nel verso? Se egli co
pria voce a tutte le cose com
foresta?

Ti sei mai trovato, lettore, nel folto di una pineta quando l'estate è colma? Vedresti un immenso colonnato arboreo coi suoi verdi capitelli al sommo, simile a un vecchio tempio scamozzato e coperto di borraccina. Non uno strepito, non uno scalpiccio, fuorchè il tuo, sul terreno arsiccio. Pure tu sai che in quell'immobiltà apparente sbocciano i germi della vita e ne scorgi le traccie nella resina che trasuda di tra le scaglie, negli agugliòli téneri, nell'acre umidore che impregna l'aria. Ma se un soffio di vento trascorre per quella foltezza, lo smisurato organo vegetale risuona sotto invisibili dita. E in quel rombo allora tutte le cose, dalla scaglia che si sfalda agli agugliòli che vibrano, dal tronco che freme allo strobilo che cade, rendono la loro nota. Ebbene, il poeta rassomiglia al vento; Eolo giovinetto che dà voce a tutte le cose e non soltanto alle chiome arboree d'una pineta, ma alle fitte chiome nervose della sua stessa carne, ai soli e alle anime, al cielo e alla terra; riconduce insomma ciò che v'ha di divino in lui a quello che v'ha di divino nell'universo.

Nessuna meraviglia dunque se, in un tempo forse non lontano, un uomo di genio, novatore e ribelle, riescirà a comporre una poesia sinfonica, pastorale od eroica, che — nei limiti dell'arte del dire — sia una vera innovazione

geniale, una nuova forma d'arte
soltanto traveduta attraverso i
modernissimi poeti contemporan
futuri allora, dai confronti sapie
vissima poesia e gli squarci sinfo
potranno segnalare e dimostrare,
evidenza, la consanguineità dell

A tanto arriveremo purchè l'
genio sovrano. In questo caso
di certe leggi di ritmica e di
oggi farebbe sbraitare tutti i
dratici, porterebbe ad effetti nu
sciuti perchè è il genio che in
se distrugge riedifica e riedific
mente, corrispondendo la sua cr
interno fremito nervoso che ra
suo *io*, la sua entità, vale a dir
genio.

Nella grande famiglia umana e
digio di fisiologia nervosa che p
compiere un miracolo d'arte con
E la novità intuita dal genio, quan
una nuova forma di bellezza, dive
posteri, a dispetto dei pedanti e d
che vedono, in ogni assalto ai lor
tistici, una violazione immedica

Nel campo della poesia italian
nomeno è un fatto recente anche p
se tu pensi alle odi barbare di

ducci e alle aspre polemiche che hanno suscitato allorchè, in pieno sdilinquimento romantico, rinnovarono l'antico sotto nuove forme.(1)

L'istrumentazione del verso, dunque, che già occhieggiava nelle assonanze leopardiane, che vagamente s'annunzia nelle Laudi del D'Annunzio, ma senza efficacia ancora, sarà un giorno un fatto compiuto; quando cioè un *vero* poeta sovrano sortirà quella spiccata virtù musicale che fu la caratteristica precipua di Pietro Metastasio. Ma il Metastasio era un ingegno e, per sollevare la poesia musicale alle altezze polifoniche, ci vuole un genio moderno della tempra di Dante, dell'Ariosto o del Leopardi.

*

Se qualcuno ora mi chiedesse come dovrebbe essere il poeta ideale, dopo queste

(1) Vuoi tu dare un tuffo in un passato recente che ti sembrerà remoto? Leggi il discorso di Giuseppe Chiarini « *I critici italiani e le prime odi barbare* » (Giosuè Carducci, impressioni e ricordi di G. Chiarini, Bologna, Zanichelli 1901) e se ti basta l'animo di raffrontare il vituperio d'allora colla lode attuale, esclamerai stupefatto: Possibile? Purtroppo, sì. Così fu.

nostre investigazioni, noi dovr
dere che un poeta di genio p
gere come un novatore e un n
sortisse di natura la virtù scul
e musicale. Ma non fuse insie
fetto equilibrio, bensì proporzi
stribuite.

Virtù scultorea anzitutto, e pi
possente, perchè con essa si d
forma, si ottiene immediatezza
tazione.

Virtù pittorica dopo, con la
abbellisce i suoi concetti; ren
sibili le creature e le cose ster
i loro colori naturali.

Virtù musicale infine per i
pitture e nelle scolture la vita
completando il vero.

Supponendo dunque che il fu
vesse con l'arte sua riplasma
umana; con la virtù scultorea la
e di polpe, con la pittorica la n
e di umori, con la musicale le
pito e il respiro.

Queste tre virtù possedette Da
evo e manifestò nell'opera sua
evidenza rappresentativa che
rappresenta la più vasta e ma
zione del tempo.

Ci vuol ora un poeta italiano che quelle tre virtù reincarni in una Divina Commedia dell'epoca attuale, in un' opera vibrante di modernità scultorea, pittorica e musicale che sia degna dell'alto confronto, che tramandi ai posteri un nome grande sovra ogni grande, come la gloria di Roma nel secondo secolo dell'impero.

Quest'uomo verrà? — Speriamo. —

CONCLUSIONE

CONCLUSIONE

Dopo una lunga e fortunosa navigazione, quando il marino rientra in porto, ammaina e imbroglia le vele, poi cala l'áncora e interra le marre. Noi pure, dopo essere andati alla scoperta pel vasto mare della genialità, dobbiamo ora rimetterci in assetto, in poco raccogliendo il meglio e toccandone i capi.

Abbiamo anzitutto assodato che il poeta è un animatore fecondo, un uomo la cui fantasia soverchia ogni altra facoltà: artefice scultore, pittore e musicista che adopera come materia plastica, cromatica e canora l'elemento più malleabile, più variopinto e più armonioso che si possa immaginare: la parola.

Nell'esprimere i sentimenti che lo esagitano egli è, or sì or no, uno scultore, un pittore o un musicista che queste arti non coltivò perchè la sua trapotente fantasia lo fece poeta, vale a dire uno scrittore inchinevole a creare

dei quadri, delle statue e delle
magistero del verso.

In Dante e in Carducci abbia
due poeti-scultori di genio, nel I
Pascoli due poeti-pittori d'ingeg
stasio infine un poeta-musicista s

I genî sovrani, i creatori d'e
strando la prevalenza di una d
emergono anche nelle altre e
pittori e musicisti con tanto p
di slancio quanto più vasta e so
è la genialità innata. Ecco le
indiscussa supremazia di quei
diciamo altissimi e sublimi.

Avendo sortito dalla natura la
pittorica e musicale, ebbero la
dominio e la costrinsero a rive
spetti dell'idealità umana, ad espri
e sentimenti sì nel loro signific
come nelle emanazioni delle più
ture. Mirabili strumenti sensitivi,
e permeabili ad ogni impression
le doti della razza e gli aspet
che li ha generati. È una spec
smo psichico che conferisce all'o
sovrano quei contrassegni sing
personano l'indole di un popolo
nosce in lui il prototipo glorio
canoro della patria.

Dante e Shakespeare, Goethe e Victor Hugo, Puskin e Mickiewicz, per nominarne alcuni, sono incontaminabili e altrettanto rappresentativi come la lingua parlata, la bandiera della nazione, la città capitale, o la dinastia imperante.

❦

Abbiamo, nel corso delle indagini, dimostrato che il genio è originalità schietta e pura, novità forte e sana; abbiamo indicato quali sono le caratteristiche della poesia geniale, [1] mostrando altresì la differenza fra il poeta di genio e quello d'ingegno per segnare i confini e stabilire i metodi delle ricerche future.

Tutto questo, non per scemare la fama degli scrittori, ma per stringere sempre più davvicino i veri genî affinchè le nostre ricerche riescano fruttuose e possano un giorno guidarci a scoprire l'essenza del genio, a compilarne la storia naturale che, dopotutto, è la storia del pensiero umano dal primo guizzo perspicace per cui l'uomo da una confrica-

---

[1] Capitolo V, pag. 262 e seguenti.

zione trasse la favilla ed ebbe la
scoperta delle oscillazioni elett
pensiero diffuse per l'étere simi
semovente.

*

Metto dunque la parola fine
con una aspettazione fiduciosa
perchè mi lusingo ch'esso rende
tramuta lo scritto in stampato
il genio a un poeta o lo indu
giustificare la parola gloriosa p
ferirla.

Mi riprometto altresì (se pur qu
un'orgogliosa speranza) che d'or
meggiando la vita e le opere di
lunque, sia esso un genio o un
talento o un astuto, si dovrà p
la caratteristica innata, vale a
scultorea, pittorica o musicale.

Se questo fatto accadrà la mi
tica avrà ottenuto un premio,
periore ai lunghi studî e al gr
ma al merito intrinseco dell'op
mente.

❦

Ed ora che abbiamo ormeggiato la navicella avventurosa concediamoci, lettore, un po' di riposo: pensiamo a nuove provviste di vettovaglia per ritentare, fra non molto, una nuova e forse più ardita esplorazione pel vasto mare della genialità.

INDICE-SOMMARIO

ERRATA-CORRIGE.

alla pag. 204	leggi invece
Wolfram, di Eschenbach	Wolfram di Eschenbach
e alla pag. 271	leggi invece
energico	enargico

---

(2)